Пет години на „Театарскиот гласник“

театарски гласник

20

РЕДАКЦИЈАТА НА „ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК“ СО ПОСЕБНО ЗАДОВОЛСТВО ЈА ПРИМИ ПОМОШТА ВО ИДЕНТИФИКУВАЊЕТО НА ЛИЧНОСТИТЕ КОИ СЕ НАОЃААТ НА ФОТОГРАФИИТЕ ОБЈАВЕНИ ВО БРОЈОТ 19 (СНИМЕНИ 1944 ГОДИНА) И ПОВТОРНО ГИ ОБЈАВУВА ОНИЕ ФОТОГРАФИИ ШТО ИМААТ ИЗМЕНЕТИ ТЕКСТОВИ.

СЦЕНА ОД „ЃОРЕ МАГАРЕСКИ“ (ДЕЛО ПОЗНАТО И ПОД НАСЛОВОТ „ПЕТОИМЕНИОТ ЃОРЕ“) ОД ВЛАДО МАЛЕСКИ НА МИТИНГОТ СО ПРИРЕДБА ВО С. ФОЈНИЦА. ОД ЛЕВО: ВЛАДО МАЛЕСКИ, ДИМИТАР ЕНЃОЗОВ, ЖИВКО ОЦАКОВ И ИЛИЈА МИЛЧИН.

ИЛИЈА МИЛЧИН 1944 ГОДИНА (ПОРАДИ ТЕХНИЧКА ГРЕШКА ВО БРОЈОТ 19 ИМЕТО БЕШЕ ИСПУШТЕНО)

ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА ВО ФОЈНИЦА: КИРО ХАЏИ ВАСИЛЕВ, ВАСИЛИЕ ПОПОВИЌ-ЦИЦО, ТОМА ВЛАДИМИРСКИ, ДИМЧЕ ТОДОРОВСКИ И ВИКТОР АЌИМОВИЌ.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 20

ОКТОМВРИ, 1982
СКОПЈЕ

СОДРЖИНА

ПЕТ ГОДИНИ НА „ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК“ 3

ФЕСТИВАЛСКИ НАГРАДИ ’82 — — — — — 4

ТЕАТРО ОЛИМПИКО — — — — — — — — 4

Александар Алексиев: ДРАМСКИТЕ ОБИДИ на МЛАДЕН МАРТИНОВ-БУРИНСКИ — — — — 5—11

ПРВИТЕ ЛОНДОНСКИ ТЕАТРИ — — — — — 11

БУРАНЦИНИ И БИБИЕНА — — — — — — 11

Коле Ангеловски: НЕШТО ОКОЛУ ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ НА ОХРИДСКОТО ЛЕТО ’82 — — — 12

Тодорка Кондова: ИМПРОВИЗАЦИЈА — — — 13

Имре Сич: ЧОВЕКОВИОТ ПАТ — — — — — 13

Илија Милчин: ЗА ГОВОРНИОТ ЈАЗИК — — — 14—16

УЧЕСТВОТО НА СТЕРИИНОТО ПОЗОРЈЕ НЕ Е ПРИВИЛЕГИЈА — — — — — — — — 16

Ристе Стефановски: ТЕАТАРОТ ВО СКОПЈЕ И БИТОЛА 1913—1915 — — — — — — — 17—25

КОМЕДИ-ФРАНСЕЗ — — — — — — — — 25

Проф. д-р Харалампие Поленаковиќ: ШЕКСПИРОВИОТ „ОТЕЛО“ ВО ПРИЛЕП ВО ПРВИТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК — — — — — — 26—28

ПРВИТЕ ТЕАТАРСКИ ОБЈЕКТИ ВО РУСИЈА — 28

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО — — — — — — — 29

Душан Хр. Константинов: „КРВАВАТА МАКЕДОНСКА СВАДБА“ ВО БИТОЛА НЕПОСРЕДНО ПО СОЗДАВАЊЕТО СХС — — — — — 30

НЕКОИ ЗНАЧАЈНИ ТЕАТРИ ВО ЕВРОПА — — 30

Иван Ивановски: ДИЛЕМИ И РАЗМИСЛИ ЗА ТЕАТАРСКАТА КРИТИКА — — — — — 31—33

Мата Милошевиќ: СИТЕ ВИДОВИ НА СЦЕНСКО ИЗРАЗУВАЊЕ СЕ ДОБРИ АКО СЕ АВТЕНТИЧНИ (Разговор со Наум Пановски) — — 34—39

МОЈОТ НАЈДРАГ АПЛАУЗ — — — — — — 35

Наум Пановски: КАКО РЕЖИРАШЕ МАТА — — 39

Соња Абациева-Димитрова: ЗА ТЕАТАРСКАТА СЦЕНОГРАФИЈА НА БРАНКО КОСТОВСКИ 40—41

Виторио Гасман: ТЕАТАРОТ ЗАСЛУЖУВА ЖЕСТИНА (Избор и превод од италијански: Душко Малевски) — — — — — — — — 42—44

Бранислав Крављанац: ОДНОСИТЕ МЕЃУ КУКЛАРСТВОТО И НЕКОИ УМЕТНОСТИ — — 45—49

СОДРЖИНА НА БРОЕВИТЕ 1—19 НА „ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК“ и ПРЕГЛЕД ПО АВТОРИ 50—56

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ — — 57—59

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Издавач: Драмски театар — Скопје
Печати: Графички завод „Гоце Делчев“ — Скопје

Адреса: Драмски театар, Шекспирова 15, 91 000 Скопје
(за Театарски гласник)

Цена: 10 динари
Жиро-сметка: 40100-603-149
Тираж: 1.000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ:

Блаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Петре Бакевски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Ацо Дуковски, Иван Ивановски (заменик претседател), Васил Иљоски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Лилјана Мазева, Тодор Максимов, Џемаил Максут, Наџи Ндоци, Благоја Николов, Димитрие Османли, Томислав Османли, Јордан Плевнеш, Харалампие Поленаковиќ (претседател), Хисен Рамадани, Захарија Смаќоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Ристо Стефановски, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА:

Ристо Стефановски (одговорен уредник), Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски и Слободан Унковски.

Лектор: Јелица Инадеска
Бројот го подготви: Славко Маринковиќ

Пет години на „Театарскиот гласник“

Во вашите раце го имате дваесеттиот — јубилеен — број на „Театарскиот гласник“ што излегува точно на петгодишнината од појавата на ова специјализирано списание, кое е единствено по тоа што третира исклучително и само појави, движења и настани што секојдневно ги среќаваме во нашиот театарски живот, во театарскиот живот на Скопје, Македонија и Југославија, а на своите шеесетина страници, не ретко, донесува и текстови што се однесуваат на театарската уметност во светот.

Овој мал јубилеј — петгодишнината — ќе биде искористен како повод за една мала рекапитулација на публикуваните прилози на страниците на списанието од првиот број до денес, но и како повод за изнесување на бегол поглед за наредниот пат на „Театарскиот гласник“ по кој ќе се движи во најблиската иднина.

„Театарскиот гласник“ почна да излегува првенствено со амбиција да се обиде да го регистрира сето она што се случува во театарското живеење кај нас, но истовремено и со определба да го презентира и она што кај нас се случувало вчера и пред децении, а се разбира и она што се очекува да се случува утре. Ваквиот континуитет вграден во издавачката концепција, се чини дека не е изневерен. Првата од овие обврски се наметна само по себе, бидејќи списанието се појави во годините кога македонскиот театар, заедно со македонската драмска литература, доживеа ѕвездени мигови, не само пред нашата публика и пред публиката во другите југословенски културни центри, туку и пред публиката во други земји ширум нашата планета, пред која нашите театарски уметници достоинствено ги презентираа досегашните театарски вредности и дострели, што се достојни за почитување.

Веќе споменатата амбиција што поуспешно да се регистрира театарскиот живот подразбира, всушност, повеќе димензионални обиди „Гласникот“ да информира за сето она што се случува во секојдневниот живот на театрите, да зборува за оние луѓе чија дејност е поврзана со театарот директно или индиректно; да им овозможи тие самите да зборуваат во него; да го вреднува постигнатото на сцената; да ги изнесува мислењата на творците; да ги изразува погледите на уметниците; да го пренесува напишаното за театарот во другите средини што инаку инцидентно и ретко стигнува до нас; да полемизира...

Дали овие „задачи“ се успешно извршени?

„Театарскиот гласник“ пред сè го слуша судот на својот читател, но исто така и цврсто стои на становиштето никогаш да не биде задоволен со постигнатото, зашто верува во сопствениот развој, верува во натамошното отворање на своите страници за секој заинтересиран создавач, верува во изгледите за правење на подобро списание.

Од веќе порано искажаните мислења за „Театарскиот гласник“ се извлекува заклучокот дека таквите обиди — правени уште од првиот број — дадоа и резултати, коишто се согледуваат во вредните текстови на околу сто и педесет автори кои она што сакале да го кажат го кажуваа под близу пет стотини наслови во досегашните броеви, на речиси 1.200 страници.

Може, исто така, да се истакне дека специјално за „Театарскиот гласник“ се напишани такви написи, есеи, интервјуи и други текстови, што најверојатно без него не би имале можности да се појават пред читателот на старите добри весници и списанија поради „толку ни дозволува просторот“, односно пред слушателот и гледачот на електронските медиуми поради „времето ни е ограничено“, а и кај едните и кај другите поради неспецијализираност.

Изоденият пат, редно е да се забележи, имаше и свијоци и трње. Се појавуваа отпори, се правеа обиди „Гласникот“ да не заоди, а потоа и да не прооди. Таа е едната страна. Другата зборува за финансирањето, за финансиската поддршка. Таа не била и ни денес не е целосно решена, што пак не значи дека така ќе биде и натаму. Сепак, можеби е најдобро само толку да кажеме во јубилејниот број за „свијоците и трњето“.

Зашто, „Театарскиот гласник“ — како што досега покажа — останува вреден по своите текстови што, веруваме, влегуваат во општите документи на нашата историја, на нашата културна историја.

Редакцијата

Фестивалски награди '82

МАЛИ И ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ СЦЕНИ НА ЈУГОСЛАВИЈА — САРАЕВО

● на претставата „Еригон“ ѝ се доделува „Златна маска“ за најуспешна синтеза на сите сценски елементи (автор Јордан Плевнеш, режисер Љубиша Георгиевски, во изведба на Драмскиот театар од Скопје).

● Јордан Плевнеш е добитник на наградата за најдобар текст (награда на списанието „Позориште“) за „Еригон“.

● „Златниот венец“ за најдобра машка улога му е доделена на Мето Јовановски за улогата на Еригон во „Еригон“.

● наградата за најдобра млада артистка ѝ е доделена на Силвија Јовановска за улогата на Ернија Крафт во „Еригон“ (наградата е одбиена).

ЈУГОСЛОВЕНСКИ ТЕАТАРСКИ ИГРИ СТЕРИИНО ПОЗОРЈЕ — НОВИ САД

● Драмскиот театар е награден со вонредна Стериина награда за претставата „Еригон“ (автор Јордан Плевнеш, режисер Љубиша Георгиевски) за посебни резултати во изнаоѓање на оригинални сценско-изведувачки решенија.

● Драмскиот театар од Скопје е добитник на наградата од градот Нови Сад како најчест гостин-учесник на Стериното позорје.

● Стериина награда за актерско остварување ѝ е доделена на Мери Бошкова за улогата на Мадам Дибуа во „Еригон“.

● Стериина награда за актерско остварување му е доделена на Ненад Стојановски за улогата на Михајло во „Лет во место“ во изведба на Работната заедница при Домот на младите „25 Мај“ Скопје (автор Горан Стефановски, режисер Слободан Унковски).

● Ненад Стојановски за улогата на Михајло е награден и од Покраинската конференција на Сојузот на социјалистичката младина на Војводина како најдобар млад актер.

ТЕАТАРСКИ ИГРИ „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

● Мермерна статуа на претставата „Еригон“ (автор Јордан Плевнеш, режисер Љубиша Георгиевски, во изведба на Драмскиот театар — Скопје) за најдобра претстава.

● Специјална награда на претставата „Пиреј“ (автор Петре М. Андреевски, режисер Владимир Милчин, во изведба на Народниот театар — Битола) за успешна сценска реализација и презентација на македонското прозно творештво.

● Наградата за најдобра режија му е доделена на Владимир Милчин за „Пиреј“.

● Наградата за најдобар текст му е доделена на Горан Стефановски за драмата „Лет во место“.

Награди за актерски остварувања:

Милица Стојанова за улогата на Малина во „Еригон“, **Мето Јовановски** за улогата на Еригон, **Илија Џувалековски** за Симон во „Габи“ (автор Бранко Варошлија, во изведба на Драмата на МНТ) и **Ненад Стојановски** за улогата на Михајло во „Лет во место“.

Други награди за актерски остварувања: Илко Стефановски за улогата на Јон во „Пиреј“, **Трајче Ивановски** за улогата на Протасов во „Децата на сонцето“ и **Нада Гешоска** за улогата на Султана во „Лет во место“ (Скопје).

● Наградата за најдобар млад актер му е доделена на Атила Клинче за улогата на Мемет (Турска драма во Театарот на народностите).

● Наградата за најдобра сценографија му е доделена на Бранко Костовски за претставите „Лет во место“ и „Пиреј“.

● Наградата за најдобра костимографија ѝ е доделена на Елена Дончева за претставите „Мемет“ и „Пиреј“.

● Наградата за најдобро музичко оформување ја доби ансамблот „Леб и сол“ за „Лет во место“.

Мал театарски лексикон

Театро олимпико

Сè поголемата популарност на театарските претстави кон крајот на шеснаесеттиот век, особено во Италија, го наметна решавањето на проблемот на театарски згради, заедно со проектирањето на сцени и обезбедувањето на сценска опрема.

Поаѓајќи од основните поставки на римскиот градител Витрувио и принципите на С. Серлио за три основни типа на сцена (за трагедија, комедија и пасторала), **А. Паладио** во 1580 година почнува да го гради **ТЕАТРО ОЛИМПИКО во Виченца, прва театарска зграда во современа смисла на зборот.**

Сличен театар во 1618 година во Парма гради Џ. Б. Алеоти, зграда позната како Театро Фарнезе.

Хронолошки, меѓу овие два објекта е градбата на театарската зграда на Хвар (1612 година).

Натамошното градење на театарски згради најтесно е поврзано со појавата на операта, па наскоро **Венеција, Болоња, Неапол и Фиренца** добиваат големи и раскошни театарски (оперски) објекти.

Драмските обиди на Младен Мартинов — Буринski

Александар АЛЕКСИЕВ

Иако по ослободувањето, најголем број од литературните творци, коишто создавале во минатото одамна го заземаа своето заслужено место во аналите на нашата литературна историја, поради познатите историски околности кои беа неодминлив дел на нашата национална реалност, ние уште долго ќе бидеме принудени да откриваме и афирмираме досега сосема непознати македонски автори и дела кои обработувале проблематика сврзана со животот и со искушенијата со кои се соочувал нашиот народ, а се напишани на народен јазик или на јазикот што го наметнале туѓите пропаганди.

Тоа, навистина, не се автори чиешто творештво суштествено ќе ја промени веќе создадената претстава за нашите литературни поревења и достигнувања во подалечното или поблиското минато, но тоа ни малку не значи дека нивните литературни обиди ќе треба да се превидат и потценат. Ако ништо друго, тие го прават поразновиден и поразнобоен мозаикот на нашите творечки впрегнувања во минатото, сè повеќе уверувајќи нè дека нашиот литературен развиток, иако испрекршен и неизедначен, сепак остварил одреден континуитет и дека меѓу поодделните периоди во кои суверено доминираат поистакнати творечки фигури, не зјаат непремостливи бездни, како што тоа на прв поглед ни се чини.

Наоѓајќи се под нивното непосредно влијание или настојувајќи да се отргнат од него, а не ретко и сосема спонтано обидувајќи се да ја помогнат борбата на својот народ за национална и социјална слобода, тие, во даденият историски момент и во средината во која дејствувале, одиграле мошне значајна улога и покрај објективно скромните уметнички вредности со кои се одликуваат нивните дела.

Еден од повеќеминатите вакви досега сосема непознати творци кои живееле и создавале среде македонската емиграција во Бугарија, Србија или во далечните прекуокеански земји е и нашиот иселеник во САД, **МЛАДЕН МАРТИНОВ-БУРИНСКИ.**

Тој е автор на драмата **„ВО ВЛАСТА НА ЏЕЛАТИТЕ“**, напишана 1929 година во САД, а објавена и тоа на македонски народен јазик 1930 година во Видин (Бугарија).

Создадена за потребите на нашите иселеници кои иако отргнати од родната земја, упорно ја негувале љубовта кон неа, кон својот јазик и традиција, оваа драма повеќепати и во разни градови на САД каде била сконцентрирана македонската емиграција ќе биде изведувана од самите нив. А како што тоа може и да се очекува, во неа се раскажани потресните премрежја на еден наш печалбар-повратник од Западна Македонија, кој ќе биде подложен на севозможни шиканирања и малтретирања од страна на големосрпската буржоаска власт и нејзините незајажливи и бруталнi претставници во Македонија.

Младен Мартинов-Буринski во мај 1980

Знаејќи ја состојбата во својата татковина не од потплатените емисари и од весниците во кои доаѓало до израз влијанието на туѓите пропаганди кои и на теренот на овие далечни земји, ожесточено војувале меѓу себе, туку од раскажувањата на очевидци и паталци од редовите на своите пријатели и познаници, Младен Мартинов-Буринski, изразувајќи го расположението на прогресивниот дел на македонската емиграција во САД, не ќе остане рамнодушен кон сè она што се случувало во неговата татковина која ја напушти уште 1906 година, за накрај да најде потслон и егзистенција дури во САД.

Исфрлувајќи го во својата драма на преден план македонското национално самочувство, Буринski всушност крена глас против денационализацијата на својот народ, против насилството кое токму во моментот кога тој започна да ја пишува драмата „Во власта на џелатите“, достигна кулминација. Тоа заправо е период на шестојануарската диктатура, на невидени погроми против сè што е прогресивно, но и на чудовишната пресметка меѓу големосрпскиот режим и фашизираното крило на некогашната ВМРО кое преку континуираните комитски упади и акции во Вардарска

Македонија, го тероризираше всушност сопствениот народ, доведувајќи го безмалку до безизлез.

Окуражен од мошне топлиот прием на својот драмски првенец, Младен Мартинов-Бурински наскоро ја напиша и драмата **„ЗАВОЈУВАЧОТ“**, посветена на Александар Македонски, тој толку сфатлив симбол на македонското отстојување низ непрегледните ливиринти на вековите, кого не го глорифицираа само Македонците прснати ширум светот, туку и многумина истакнати наши творци и револуционери низ целиот деветнаесетти, па и во почетокот на овој век. Меѓутоа, бидејќи Бурински не успеа да го објави овој свој текст, неговиот ракопис е затурен, иако благодарение на информациите што ни ги стави на располагање авторот, многу детали сврзани со оваа драма ни се познати.

Но, независно од тоа дали еден ден ќе биде пронајдена драмата „Завојувачот“ или за секогаш ќе иде изгубена за нас, останува фактот дека иако скромни и по обем и по своите квалитети, драмските обиди на Бурински сепак го збогатуваат и без тоа прилично волуминозниот фонд од драмски дела создадени меѓу двете светски војни. Од друга страна, тие се директно продолжување на драмското творештво на основоположникот на нашата драма и театар Војдан Чернодрински, кој патем речено е соселанец на Бурински, бидејќи родното село Селци на Војдан Чернодрински и селото Буринец, во кое е роден Младен Мартинов-Бурински, ги дели само Селечката Река.

И уште едно прашање заслужува посебно внимание. Младен Мартинов-Бурински спаѓа меѓу првите наши творци кој ја зачна темата на печалбарството во драмската литература кај нас која наскоро, ни малку случајно, ќе стане нејзина доминантна тема и ќе преокупира повеќе истакнати, но и сосема неафирмирани драмски автори.

Колку во моментот ни е познато, единствено Тома Смиљаниќ-Брадина, три години пред Бурински ја има објавено драмата **„Македонски печалбари.“**[1] Но, овој негов текст беше на српски јазик, а печалбарската проблематика повеќе е осветлена од психолошки одошто од национален и социјален аспект. Ни се чини дека има потполно право Слободан А. Јовановиќ кога ќе констатира дека Брадина во прв ред го интересирал **„еден несекојдневен тип на македонскиот печалбар, оној што понесен од душевните раскинувања повеќе во душата не го носи спокојството на родните планини. Во извесна смисла тоа е еден мал галички Хамлет . . .“**[2]

Младен Мартинов-Бурински на печалбарството ќе му пристапи од сосема спротивен агол. Лоцирајќи ја својата драма врз сосема реална и конкретна почва и во јасно фиксиран временски интервал, тој нема намера, нити умее да „прави“ литература. Негова единствена цел е да сведочи, да жигосува, да осудува, загрижен за судбината на својот национално и социјално обесправен народ.

Посебна драгоценост на драмата на Бурински е и нејзиниот изворен народен јазик, оној истиот што го ползуваше и афирмираше Војдан Чернодрински, како и повеќето постари и новосоздадени народни песни, прилично ненаметливо и вешто вградени во драмската структура на неговата драма.

Имајќи ги предвид сите досега споменати одлики на драмите „Во власта на џелатите“ и „Завојувачот“, се чувствуваме обврзани подетално да се задржиме на животниот и творечкиот пат, на Младен Мартинов-Бурински, уверени дека овој наш обид ќе биде поттик поинтензивно одошто досега да биде истражена и проучена културно-уметничката дејност на нашата емиграција во поблиските и во прекуокеанските земји, како интегрален дел на нашето и без тоа скромно културно наследство.

ЖИВОТНИТЕ И ТВОРЕЧКИТЕ ИСКУШЕНИЈА НА МЛАДЕН МАРТИНОВ-БУРИНСКИ

Младен Мартинов-Бурински е роден на 2 март 1900 година во семејството на Трајан и Тодорка Мартинови од селото Буринец (Дебарска Жупа). Загнездено во полите на Караорман и Стогово, неговото родно село, впрочем како и целиот овој крај, се ретко живописни. Но, колку штедра била природата дарувајќи ја Дебарска Жупа со непрегледни дабови и букови шуми, испресечени со пенливи планински реки и полноводни извори, таа истовремено била и немилосрдна кон нејзините жители. Отсуството на обработлива земја била основната причина поминок да се бара во печалбарството.[3]

„Во нашето село првин требаше да се стане фурнаџија“, ни раскажуваше не така одамна Бурински“, **односно да се научи татковскиот занает, па потоа да се биде сè друго. А оној што ќе успееше да фати корен во туѓина, правеше сè што може и не може, што поскоро да го засолни и целото семејство.“**

Меѓутоа најголемо зло не била сиромаштијата, а причина за иселување само барањето на посносливи животни услови, туку честите напади и ограбување од страна на разбојничките банди што се регрутирале од соседните албански и торбешки села.

Според Војдан Чернодрински, а тоа го посведочува и Арсениј Јовков, и двајцата родени во соседното село Селци, неканетите гости чии чети достигнале и до 300 до заби воружени разбојници, буквално го опустошувале овој крај, вршејќи севозможни злосторства: уцени, грабнувања, силувања, убиства од заседа или при нападите на селата.

Затоа буринчани и селчани дури и во црква оделе вооружени, обидувајќи се да се самоорганизираат и тоа далеку пред да биде формирана Внатрешната македонска револуционерна организација. А кога ќе биде формирана таа и Селци и Буринец, ќе станат најистурениот пункт на Организацијата, но и нејзина бариера наспроти албанските и торбешки села кои биле во дослух со дебарските бегови и официјалната турска власт.[4]

Масовно било учеството на населението од Дебарска Жупа и во Илинденското востание. Само Селци исфрлило две чети, покрај учеството во реонската чета, предводена од војводата Тасе Христов, чиј секретар бил тукушто завршениот гимназист Арсениј Јовков.

Во една од споменатите чети се борел и таткото на Младен Мартинов-Бурински. Но, кога востанието било задушено, а скоро сите села на Дебарска Жупа и Охридска Малесија биле ограбени и спалени, преживеаните востаници преку зимата засолниште морале да побараат или во Грција или преку Албанија, Црна Гора и Австроунгарија да се префрлат во Бугарија.

Овој заобиколен и напорен пат го избрал и татко му на Бурински, заедно со уште неколкумина

---

[1] Тома Смиљаниќ-Брадина: „Македонски печалбари“, Прилеп, 1927

[2] Слободан А. Јовановиќ: Нова книжевност, ст. 849, Споменица по повод 25-годишнината од ослободувањето на Јужна Србија 1912—1937, Скопје, 1937

[3] Војдан Чернодрински: Азбии, расказ, сцена од животот на Македонците за време на последните настани Собрани дела, том I, Мисла, 1976, Скопје.

[4] Арсениј Јовков: Првите дни на Илинденското востание, вес. Илинден, год. IV, бр. 2

востаници. Според тврдењето на Љубен Лапе по истиот пат тргнал и поголемиот дел на горското началство на Охридската револуционерна околија.[5]

„Сè уште го паметам раскажувањето на татко ми“, вели Буринski, „како нашите востаници кои пребегнувале во Црна Гора ги примил црногорскиот кнез Никола. Тој имал обичај странките да ги прима надвор од дворецот во Цетиње и тоа во присуство на огромен број љубипитни што го опкружувале кнезот од сите страни. Кога дошол ред на татко ми и неговите другари, тие се извиниле дека не го знаат нивниот јазик. А тој им рекол: „Зборувајте на својот мајчин јазик. Јас ве разбирам.“ Потоа долго ги распрашувал за текот на востанието, за злосторствата на турската војска и башибозуците, за спремноста на македонскиот народ да ја продолжи борбата до конечното извојување на слободата. Накрај ги дарувал со по три златници и наредил да бидат префрлени во Котор кај некои негови луѓе кои им помогнале преку Сплит, Загреб и Нови Сад да се префрлат во Северозападна Бугарија.“

Татко му на Буринski во почетокот се вработил во Лом, а наскоро потоа во Видин. По три години успеал да го префрли и целото семејство во овој град. Малиот Младен тогаш имал едвај шест години. Но, разделбата од родното село, распродавањето на имотот, збогувањето со најблиските и упатувањето во далечната и непозната туѓина, длабоко се врежале во неговото сеќавање.

„Тоа е онаа грутка која секој наш иселеник, сè додека не ги склопи очите, ја носи во себе“, вели Буринski. „И што и да постигнеш во животот: куќа, дуќани, било какво задоволство, ништо оваа грутка не може да ја истопи. Таа колку и да ни тежи истовремено нè крепи и потсетува на обврските кон родната земја.“

А Младен Мартинов-Буринski, имајќи ги предвид условите и времето во кое живеел, нема никакви причини да биде незадоволен од себеси. Основно училиште и гимназија завршува во Видин. Потоа кратко време работи во финансиската управа во Лом, за наскоро да стане учител во влашкото село Флорентин. Но, и тоа е малку за младиот и амбициозен Буринski. Материјално помогнат и насочуван од татко му кој не сакал син му да остане фурнација, во 1919 година се запишува на Правниот факултет во Софија. Потоа во 1921 година се префрлува во Виена со желба да студира медицина, но поради неможноста да се запише на овој факултет, ќе го избере политехничкиот. Следната година, по покана од своите роднини во САД, Буринski ќе се најде на Политехничкиот институт во Питсбург.

Да отпатува во САД ќе го поттикне и истакнатиот публицист, поет и револуционер Арсениј Јовков, кој ѝ припаѓаше на левицата на македонското ослободително движење и правеше сè да се воспостават што потесни контакти со македонската емиграција во прекуокеанските земји. Самиот Арсениј Јовков, кој се беше здобил со огромен углед како народен трибун и уредник на весникот „Илинден“, ќе му обезбеди виза на младиот Буринski да замине во САД, под изговор дека ќе биде претставник на некое тукушто формирано американско-бугарско мешовито трговско друштво.

Тоа се случило во 1922 година. А тоа е периодот кога и среде македонската емиграција во САД започнуваат првите посериозни конфронтации и раслојувања. На една страна е лево ориентираната македонска емиграција која под влијанието на Октомвриската револуција сè повеќе ги прифаќа социјалистичките идеи кои доживуваат подем не само среде емиграцијата, туку и во САД воопшто. На друга страна се гласноговорниците на бугарската буржоазија и на фашизираното крило на некогашната ВМРО, кое не избираше средства да го наметне својот примат. Судирот беше неизбежен и жесток како што неизбежен беше тој и во Бугарија и во многу други земји каде беше насобрана македонската емиграција.

Младен Мартинов-Буринski активно ќе учествува како делегат на сите собири и конгреси што во годините по Првата светска војна ги организира македонската емиграција во САД. Но, наскоро ќе сфати дека најмногу ќе придонесе во зближувањето и сплотувањето на своите сонародници, во зачувувањето на нивниот национален идентитет, ако се зафати со литературна работа. Како еден од ретките интелектуалци среде нашата емиграција тогаш, тоа од него го барале и многумина негови пријатели и познаници.

Знаејќи ја функцијата и улогата на драмското творештво на својот соселанец Војдан Чернодрински, а особено успехот на неговата „Македонска **крвава свадба**“, Буринski воопшто не се двоумел кон кој литературен род да се определи. Тој самиот не еднаш присуствувал на изведбите на „Македонска крвава свадба“ при многубројните гостувања на театарот на Чернодрински во внатрешноста на Бугарија, па и во Софија, а блискоста со него и со неговото семејство му овозможиле лично од него да чуе какво значење и улога треба да одигра македонскиот театар во распалувањето на револуционерниот дух на својот народ.

Впрочем, низ интензивната повеќегодишна театарска активност, Чернодрински на дело беше докажал колку голема е моќта на револуционерниот театар, играјќи ја мошне успешно улогата на продолжена рака на револуционерното движење, будејќи ја свеста и совеста на најшироките македонски маси.

Затоа, зафаќајќи се со перото, Буринski замислил да напише една нова „Македонска крвава свадба“, во која ќе бидат изнесени на показ најновите искушенија со кои се соочи неговиот народ, подложен на сурова и систематска денационализација, зад која повеќе не стоеја само туѓите пропаганди, туку организирани државни апарати кои на располагање имаа испробани и моќни средстава на репресија.

Имајќи го предвид начинот на кој Чернодрински црпеше теми и мотиви од **„сè уште ненапишаната крвава историја на Македонија“**,[6] Буринski фабулата на драмата „Во власта на џелатите“, буквално ја „препишал“ од современата македонска реалност. Иако самиот немал можност да го посети својот роден крај, многумина му раскажувале што сè им се случувало, враќајќи се макар и привремено во татковината.

Претставниците на големосрпскиот режим во Македонија и тоа започнувајќи од највисоките, па до најниските по хиерархија селски пандури, посебно ги имале на око печалбарите што се враќале од Америка, соголувајќи ги до гола кожа со најразлични наводно неопходни дозволи и документи кои не можеле да се добијат без поголемо мито.

---

[5] Љубен Лапе: Учеството на поетот-револуционер Арсениј Јовков во Илинденското востание, Прилози за Илинден, 1979, Крушево.

[6] Предговор кон првото издание на „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински, Собрани дела, том I, ср. 159, Мисла, 1975, Скопје

Тоа му се случува и на главниот херој на оваа драма Петре, кој по подолго отсуство се враќа во родниот крај за да се венча со свршеницата Кита. И додека во неговото село, информирани со писмо, двете семејства се приготвуваат за свадба, вадејќи го и црното под ноктите за да се отсрамат, започнува неговата недогледна одисеја пред канцелариите на жупанијата и другите институции, бидејќи „оние господа од конзулатот во Америка, немаат никаква претстава со што сè ќе треба да биде снабден еден повратник“ и што фактички се случува во „новоослободената“ земја во која со несмалена жестина како да продолжуваше војната.

Во седиштето на жупанијата, токму додека Петре чека да ги добие потребните документи, извршен е атентат врз виден трговец, означен од полицијата како „бугараш“. Атентатот го организира полицијата како повод за додатни репресалии врз недолжното македонско население. Пред жупанијата и полициската управа купишта селани и граѓани кои чекаат дозволи за да се вратат дома или да отпатуваат во соседното село или во блискиот град. Преполнетите затвори постојано се полнат а по шумите денонoќно крстосуваат потери од жандари и насила мобилизирани селани. Никој не смее да отиде без дозвола ни по дрва во блиската шума, ниту да ги обработува поодалечените ниви од селото. И без тоа опустошената и осиромашена земја во претходните три војни што се заредија една по друга, фрлена е во нова и долготрајна агонија. Гладот и беззаконието чукаат на сечија врата.

Тоа е, инаку сосема реалната и објективно прикажана слика што ја предочува драмата „Во власта на џелатите“, врз чиј фон наскоро ќе се случи уште една крвава македонска свадба. Директен виновник за оваа колку трогателна, толку и вистинита трагедија е наредникот на селската жандармериска станица кој поодамна ја прогонува Кита, свршеницата на Петре. Тој ѝ досадува и на селската чешма и на орото што повремено се вие средсело. Еднаш пијан дури и ќе упадне кај неа дома. Затоа кога накрај Петре ќе пристигне во селото, и покрај сите дозволи што ги има, наредникот ќе го затвори, прогласувајќи го за воен дезертер, бидејќи Петре го нема отслужено воениот рок. Не помагаат ни молбите на неговите родители и селаните, а и митото повеќе не може да помогне, бидејќи наредникот не сака пари, туку му е потребна Кита, независно од тоа што некаде во Шумадија оставил жена и деца. И уште истиот ден Петрета ќе го спроведат во градот, а оттаму во касарна. За наредникот тоа е шанса макар и насила да ја има Кита, а за Петрета тоа е доволен повод овој пат вистински да дезертира, одметнувајќи се во планина. И по извесно време, кога една приквечерина Кита со другарките е во близината на селската чешма, тој ќе ги изненади. Желбата барем за последен пат да ја види Кита кај него е поголема одошто чувството на претпазливост, иако му е познато дека наредникот му подготвил стапица, очекувајќи го да наврати во селото.

За да се добие поодредена претстава за јазикот на оваа драма и за другите нејзини особености, ќе го приведеме овој клучен момент кој истовремено е и нејзина завршница:

ПЕТРЕ: (Се приближува до нив) Се исплашифте. (Погледнува кон патот накај селото) Ивано, погледај малу да не идит некој от кун село. (Ивана потрчува во таа насока. Тој ја фаќа Кита за рацете) Кито! Преболка немаф на срдцето дур не те видоф! Затоа дојдоф дур овдека. Затоа слегоф дур от ќе што летает орлине! Сега и да ме убиет, немат да се жала! (Кита припаѓа на неговите гради. Петре ја милува и бакнува нејзината коса).

КИТА: (Се созема. Одвај чујно) Петре-е, Петре! Пусти кисмет наш! (Плачејќи) Але за те се чекафме пет години! Али за те дојде!? Ах, да не идеше поубо! Ове чудо немаше да бидет! (Плаче)

ПЕТРЕ: Кито! Душо моја! За тебе дојдоф. И от кога дојдоф овде, зафатиф да живеја. Дор беф тамо, живот не ми се знаеше. Само одеф по земјава ко бездушен. Ах, Кито! Ја не мислеф аке да излезит. Секако се м'чеф да не влеза во белја. Ама та била готова. П'к Господ добор, ево ме слободен. Ах, Кито, да можеф да те зема онаму горе (покажува со раката кон планината) ќе што никој никого не го гонит, ќе што е сешто и за секого слободно-и за дрвја и за зверој и за травје и за луѓе! Ах! Само за мене не е тамо. Ех! Немат што. Ишала Господ ќе ме поможит да им платам на душманите што нè разделиа.

КИТА: Оф, Петре! Како ќе се врвит без тебе! Оф, не утервам за д'лго!

ПЕТРЕ: Не, не Кито. Немат сè така да бидит. Сешто си имат крај-и на овеја крајот е близу.

ИВАНА: (Притрчува. Тивко) Некакви гласој се слушат, како да идет некој.

ПЕТРЕ: (Ја држи Кита за рака) Проштајте и надејте се! (Се оддалечува во шумата).

Во тој момент се приближува наредникот кој постојано ја следи Кита. Гледајќи дека е сама со Ивана, ја напаѓа, обидувајќи се да ја одвлече во шумата. Кита неможејќи да се одбрани, го дограбува револверот од откопчаната футрола на наредникот и го убива со зборовите: **„На ти тебе што бараше, куче!“** Потоа со Ивана се стрчуваат кон селото. Наредникот останува да лежи на сцената. Се појавува Петре, привлечен од истрелот. Застанува над мртвиот водник и прошепотува: **„Ах, задоцнив!“** Завесата брзо паѓа.

Ќе потсетиме дека речиси истите зборови ќе ги изрече и Цвета од „Македонска крвава свадба“, со таа разлика што ќе додаде: **„Умрев, ама Туркина не станав!“.** Меѓутоа, тоа ни малку не значи дека Кита на Бурински не е само модифицирана варијанта на Цвета од Војдан Чернодрински. И едната и другата ќе се најдат во слични ситуации и ќе реагираат безмалку истоветно, кревајќи рака на насилниците во одбрана на својата чест. Притоа и кај двајцата автори е забележливо настојувањето од своите главни женски ликови да создадат симболи кои длабоко ќе се врежат во сеќавањето на гледачите и долго за нив ќе се раскажува и прераскажува. Затоа и Чернодрински, а по негов углед и Бурински, ќе интегрираат во нив повеќе особини кои според нивното мислење се карактеристични за македонската жена. А тоа се трудољубивоста, стрпливоста, постојаноста и

скромноста, но и готовноста да се жртвуваат, па дури и да убијат ако е загрозено нивното човечко и национално достоинство.

Всушност, и Чернодрински и Буринski меѓу човечкото и националното ставаат видлив знак на еднаквост. Колку и да изгледа оваа корелација свесно исфорсирана, мораме да констатираме дека и покрај сè е обусловена од конкретната историска реалност каде егзистенцијата на единката е во директна зависност од опстанокот на поширокатa национална заедница.

Соочен со повеќевековно ропство, со севозможни црнила и патила, нашиот народ морал да изгради сопствени етички и морални норми и критериуми чии најглавни упоришта се: традицијата, верата, честа, готовноста за саможртва, доведена безмалку до култ, што никако не значи дека не егзистирале и крајно негативни особини како што се: покорноста, превртливоста, егоизмот и слично.

Но, уште Војдан Чернодрински, а по него и многумина други автори, настојувајќи да создадат револуционерни драмски агитки и ангажиран национален театар во кој индивидуалниот или колективниот пример ќе треба да влијае и мобилизира, свесно го глорифицираат позитивното, фрлајќи го на заден план негативното, се разбира, доколку тоа не е предмет на посебно внимание, како што е тоа случај со драмата **„Од главата си патиме“** од Војдан Чернодрински.

Ова шаблонско поедноставување особено станува видливо уште при онаа првична поделба на ликовите што ќе настапат во нивните дела. Тие можеле да се најдат или во категоријата на поробените или на поробувачите. А од тоа во која категорија се сместени, зависеле и нивните индивидуални особини и нивните постапки. Затоа за непријателот тие ја резервираат исклучиво црната боја.

Тоа е случај и со негативните ликови во драмата „Во власта на џелатите“. Сите претставници на српската власт во Македонија од авторот се прикажани како грабачи и пијаници, уценувачи и престапници кои не избираат средства што побрзо да се збогатат.

Но, и Македонците видени од нивен аспект не се ништо друго туку „бугараши“ и јавни или потенцијални комити кои единствено можат да избираат меѓу камшикот и куршумот.

Што мислат пак за своите неканети „ослободители“ неуките македонски селани, врз чии плеќи главно се струполија сите зла на ова немирно време, најдобро може да се види од следната одломка:

СТОЈАН: А и пишит Петре, да се зготвиме побрго мало, за да се не бавит, зашто работата не го оставала да седит много овде. (Тивко) А најпојќе не сакал да седит овде дур се овие скотој Србите, зашто, тој научен таму на слобода, велит, да не влезе во белја.

ЈОАН: Ах, проклети да се што нè изедое. Нè соблекое веќе. Ах, али немат бел ден за нас. Го запустија народот веќе, бре!

СТОЈАН: Ех, бре свату! Што била таксиратлија ова земја нашава! Што грев сториле старите али мие, та олку тргаме аќе?! Ама Господ здравје да дајт! Ја се мислам, сешто имат крај, та и овеја чудо ќе свршит.

ЈОАН: Господ да те почует, свату. Оти овеја чудо не се трпит. Ej, лошо беше вистина и со Турците, ама овеја чудо не беше. Цвеќе беше спроти сегашново.

СТОЈАН: Овеја е от џенем полошо.

ЈОАН: Ако пооит аќе, свату, за јадење ќе изумриме. Ни работа овде имат, ниту п'к ти давает право да ојш да бараш на друго место. Како ќе се живејт, ја се чуда. Не мојш да мрднеш никаде. Дозволи за сешто. За на дрва да појш немојш. А дур да е земаш, пуста дозвола, ќе ти е слечет кожата от пари земање!

Во склопот на системската тортура чија крајна цел е денационализацијата на македонскиот народ, на удар е и неговиот јазик. Оваа функција во прв ред ја земаат на себе училиштата и другите образовни и културни институции и организации.

Сликајќи ја суровата реалност во својата татковина, Буринski го уочува и овој проблем. Додека родителите на Кита и Петре се договараат околу претстојната свадба, од училиште се враќа претепан најмалиот брат на Петре, бидејќи не разбирал што му зборува учителот.

СТОЈАНИЦА: А от Господ да најдет. Сега тие ќе нè преучвет да зборвиме.

ЈОАН: Бре и децава не и оставает на рает.

СТОЈАН: Ами тие гледаат ними да и направет Срби. А за нами, тие виќает оту старо дрво не се виткат.

ЈОАН: Ама и младите не се виткает, ми се чинит.

СТОЈАН: Да се живи баре тие да се радвеет на слободата. Оту ние веќе сме го изврвеле векот.

Копнежот по слободата, тој основен лајт-мотив провлечен низ секој сегмент и на оваа драма, наоѓа израз и во најверојатно адаптираните или новосоздадените народни песни што ги пеат другарките на Кита, наоѓајќи се на поседок кај неа. Еве една ваква песна, иако драмата на Буринski изобилува со повеќе слични песни:

Викна се Јана провикна (2)
От високите чардаци,
От шарената вратница.

Слушајте ви Македонци (2)
Овде се дошле туѓинци,
Овде се дошле Србите.

Ој ви вас Срби душмани (2)
Овдека не е Србија,
Овде е Македонија.

Овдека носет момите (2)
Нож и револвер на појас.

Тоа е накусо содржината на драмата „Во власта на џелатите“, нејзината порака. И токму поради нејзиниот јасно изразен национален ангажман, таа наишла на мошне срдечен прием кај нашите иселеници. Од друга страна нејзината релативно едноставна драматуршка структура, блиските и разбирливи ликови, наративниот дијалог, изобилството на народни песни и поговорки, овозможувале без поголеми напори оваа драма да биде

изведувана од нашите иселеници кои најчесто биле ѕидари, рудари, занаетчии, без никакво образование и подготовка да се зафатат со театарска дејност. Но, како и во многу други слични случаи, отсуството на предзнаења и овој пат успешно ги надоместиле ентусијазмот и залагањето на нашите иселеници.

Според тврдењето на Буринski, салите каде се прикажувале неговите драми, по правило биле преполни, а тој самиот, токму како што тоа го правеше и Чернодрински, го играл главниот лик во својата драма-Петрета.

Така, од рака на рака започнал да кружи особено текстот на драмата „Во власта на џелатите“. Но, бидејќи него започнале да го бараат од многу градови на САД и Канада, тој одлучил да го напечати во Видин каде останало да живее неговото семејство. И пак по угледот на Војдан Чернодрински кој во спомен на родниот крај го зеде псевдонимот Чернодрински (Црн Дрим), Маден Мартинов, по името на родното село Буринец, го создаде псевдонимот Буринski.

Денеска единствениот сочуван печатен примерок на драмата „Во власта на џелатите“, барем колку нам ни е познато, е сопственост на ансамблот „Тамбурица“ при Дукин универзитетот во Питсбург.

Поласкан и окуражен од успехот на својот драмски првенец, наскоро Буринski ќе ја напише и драмата **„Завојувачот“.** Се разбира, како интелектуалец, Буринski многу добро ја знаел историската вистина за Александар Македонски, но истовремено знаејќи што за нашите иселеници значи самиот факт да можат да се наречат негови потомци, не се женирал воопшто и тој да го помакедончи Александар Македонски.

Впрочем, далеку пред него тоа го стори и **Ѓорѓија Пулески** во својата позната поема **„Самовила Македонска“,** а што е посебно интересно дури и Македонскиот востанички комитет кој раководеше со Кресненското востание во 1878 година, во Правилата (Уставот) што ги донесе, востаниците ги означува како „македонска војска на Александар Македонски“.[7]

Наведовме само два покарактеристични примери, иако бројот на оние кои свесно или несвесно го помакедончувале Александар Македонски е значително поголем. Должни сме да подвлечеме дека кон нив свесно се приклучува и Младен Мартинов-Буринski, настојувајќи да ја поткрене националната гордост на своите сонародници, нивната увереност дека и тие значат нешто во далечниот и немилосрден туѓ свет.

А во тоа е и најголемото значење на оваа, инаку, сосема слободна псевдоисториска компилација која нè потсетува на исконската потреба на еден обесправен народ, макар и на ваков начин, да ја поткрепи својата национална посебност, да се вброи во редовите на оние народи кои имале славно минато.

Меѓутоа, иако Буринski располагал со евидентна дарба, па и со одредени познавања и предиспозиции да се развива како драмски автор, потребата сето свое внимание да го сврти кон решавањето на сопствените егзистенцијални проблеми во САД, го оттргнува од литературата и театарот. Па и денеска тој смета, токму како и Чернодрински, дека не сторил ништо посебно, освен што се обидел да задоволи, колку умеел и знаел, една насушна потреба на своите сонародници во САД, желни за македонскиот збор во туѓина, загрижени за сопствената и за иднината на својот народ кон кого толку безмилосна беше маштеата историја.

[7] Група автори: Правилата — уставот на Македонскиот востанички комитет во Кресненското востание, стр. 203, Скопје, 1980 година.

НЕКОИ ПОСУШТЕСТВЕНИ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ДРАМСКИТЕ ОБИДИ НА МЛАДЕН МАРТИНОВ-БУРИНСКИ И НЕГОВОТО МЕСТО ВО РАЗВИТОКОТ НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМСКА ЛИТЕРАТУРА

Зборувајќи за драмските обиди на Младен Мартинов-Буринski веќе истакнавме дека основниот импулс и тој да се зафати со драмата и театарот е желбата да му се помогне на својот народ, да се даде оддишка на насобраната носталгија и љубов кон родниот крај, да се афирмира неговата национална самобитност, јазик, традиција и фолклор, да се глорифицира по секоја цена неговото минато како предуслов да се истрае на ветрометините што со себе ќе ги донесе иднината која барем во догледен период ништо добро не му ветуваше на македонскиот народ.

Ова поистоветување меѓу патриотските обврски и чувства и литературната дејност, како специфичен вид на општествената ангажираност во нашето минато толку е често, така што во оваа смисла Младен Буринski не претставува никаков исклучок .Покрај тоа, угледувајќи се на Војдан Чернодрински, Буринski ниту беше во состојба, ниту се обиде да се доближи до резултатите што ги постигна основоположникот на нашата драма и театар, а уште помалку тој настојуваше творечки да ги надогради и надвиши.

Меѓутоа, и покрај сè, ние денеска немаме право Буринski да го означиме само како безначаен епигон кој беспомошно се прпелка во сенката на Чернодрински. Најблиску до вистината би биле ако констатираме дека **Буринski го прифати драматуршкиот модел на револуционерната агитка што го создаде Чернодрински, како најадекватен во конкретната историска констелација.** А дека овој драматуршки модел што во нашата драмска литература го инаугурира Чернодрински бил творечки продуктивен во еден подолг временски период, сведочат не само драмските обиди на Буринski, туку и на цела една плејада драмски автори и пасионирани театарски дејци како што се: **Димитар Хаџи Динев („Револуционер“), Петар Стојков („Крвавата гробница“), Матеја Христов („Ропство и слобода“), Никола Дренков („Духот на Македонија“)** и многумина други.

Сите овие автори драмското творештво и театарот ги сфаќаа во прв ред како моќне ефикасно пропагандно средство и помалку или повеќе се наоѓаа под влијанието на Чернодрински. Тоа е вистинската квалификација за овој вид ангажиран театар кој главно се негуваше од страна на авторите што произлегуваа од редовите на македонската емиграција, седнo во поблиските или во прекуокеанските земји.

Затоа иако Младен Мартинов-Буринski живее и создава во временскиот интервал кога во вардарскиот дел на Македонија започна да го најавува своето присуство нашата битово-социјална драма, имајќи ги предвид основните карактеристики на неговите драмски обиди, тој е значително повеќе поврзан токму со овој самостоен и прилично полноводен тек во нашата драмска литература, чии темели ги положи Чернодрински уште кон крајот на минатиот век, одошто со битово-социјалната драма чии најзначајни претставници се **Васил Иљоски, Антон Панов и Ристо Крле.**

Должни сме и по овој повод да подвлечеме дека вонредно тешката положба во Вардарска Македонија, незадржливиот пробив на социјалистичките идеи и сè позначајната улога на работничката класа предводена од Комунистичката партија на Југославија, втиснаа видлив белег и врз целата тогашна културно-уметничка дејност, а решавањето на ургентните национални проблеми се поистовети со решавањето на социјалниот статус

на македонскиот народ. Затоа, помеѓу другото, во периодот меѓу двете светски војни примат и во македонската драма доби социјалната проблематика што не беше случај порано. Во голема мера тоа го диктираше и неможноста дури да се спомене македонското национално име.

Македонската емиграција, која на севозможни начини беше манипулирана и не ретко беше принудена да игра крајно ретроградна улога токму кога е во прашање македонската национална кауза, доколку ги застапуваше вистинските национални интереси, беше во состојба и да ги манифестира своите национални чувства. Од друга страна, само по себе е јасно дека во екот на вооружената борба не можеше да има поургентна обврска и за нашите драмски автори освен да го дадат својот придонес во нејзиното разгорување.

Стриктно извршувајќи ги овие свои обврски, тие не се женираа да ја форсираат револуционерната патетика и егзалтираноста, доведувајќи ги по правило до усвитеност, а не ретко ја распалуваа дури и верската и национална нетрпеливост. Логиката којашто тие ја прифатија се сведуваше на алтернативата дека во борбата на живот и смрт нема средство кое не е дозволено ако ја помага борбата на својот народ за слобода, иако нашето национално-ослободително движење не беше оптоварено со вакви екстреми.

Од слични вакви застранувања не е лишено дури ни драмското творештво на Чернодрински, а тоа најмалку можеме да го бараме од Буринski, иако сакаме уште еднаш да подвлечеме дека состојбата што ја прикажа тој во драмата „Во власта на џелатите“ не е ни малку поинаква од реалната состојба во Вардарска Македонија во годините што се предмет на неговото интересирање.[8]

Буринski, впрочем како и сите други автори што ја прифатија револуционерната драмска агитка го почитуваа реалниот животен податок, како што ќе го прават тоа и претставниците на битовосоцијалната драма кои се инспирираа од народниот живот или пак не ретко прераскажуваа некоја конкретна животна случка. Разликите меѓу овие два основни тека во нашата драмска литература кои меѓусебно се надоврзуваат и надополнуваат произлегуваа главно од тоа дали тежиштето во нивните драмски текстови е фрлено врз националниот или социјалниот ангажман, иако и едните и другите во крајна линија настојуваа да постигнат една единствена цел: **прилагодувајќи се кон конкретните историски прилики да ги изразат на што подостапен и разбирлив начин стремежите и идеалите на народот од чија средина произлегоа и чии интереси и покрај огромните тешкотии консеквентно ги застапуваа, ги жртвуваа не ретко сопствените творечки можности и амбиции.**

Во овие рамки ние сме должни да ги сместиме и драмските обиди на Младен Мартинов-Буринski и од овој аспект да го цениме нивниот придонес во збогатувањето на македонската драмска литература меѓу двете светски војни.

[8] Спореди: д-р Иван Катарциев „Време на зреење“, „Култура“, 1977, Скопје.

Мал театарски лексикон

Првите лондонски театри

Слично на шпанските коралес (театри под отворено небо) и Англија има театри-дворови, наречени **„ин корт“.** Меѓутоа, вистинскиот театарски живот кон крајот на XVI век во Англија се одвива во лондонските квартови што се наоѓаат на јужниот брег на Темза.

Тука, во шеснаесеттиот век се подигнати театарските објекти **„Роуз“, „Свон“ (Шекспир) и „Глоб“.** Тоа биле објекти со елипсоидна или полигонална форма, полуотворени. Околу сцената се наоѓале тремови (како денешните ложи и балкони).

По Револуцијата во 1642 година, со доаѓањето на власт на конзервативните пуританци, сите театри се затворени. Поради тоа, англиските театарски дружини преминуваат во Европа и огромно придонесуваат во развојот на театарскиот живот во Холандија и Германија каде што се познати како **„Енглише комедиантен“.**

Мал театарски лексикон

Бурнацини и Бибиена

Болоњските семејства Бурнацини и Бибиена, во неколку генерации, се најпознати градители на театарски згради, не само во Италија, туку и во другите земји на европскиот континент.

Главно внимание овие градители ѝ посветувале на сцената во вид на кутија кадешто со кулисите се успевало да се долови привид на раскошни сали, мермерни палати, дворци, замоци, големи приемни соби, плоштади, паркови и слично. Овој систем на градба го дава главниот белег на барокната сцена. Градителите Бурнацини и Бибиена граделе театарски згради од Англија до Русија, а нивното влијание — со извесни модификации во Франција — се одржува уште длабоко во XIX век.

Нешто околу театарскиот живот на Охридското лето '82

Коле АНГЕЛОВСКИ

За годинашново Охридско лето беше доста напишано, беа дадени оцени, критики, мислења, извештаи. Напишано и кажано е доста, особено за музичката програма, која оваа година во солистичкиот дел беше навистина на светско ниво.

Случајно летово го поминав во Охрид, а не случајно гледав речиси сè што беше на програмата на Охридското лето. Бидејќи театарот ми е професија и занает да кажам и јас неколку збора околу драмската програма на годинашново лето.

Охридското лето има свој совет и во тој совет седат театарски стручни лица кои ја предлагаат и усвојуваат програмата и тоа е во ред. Годинашнава програма беше составена од најелитните претстави во Македонија, претстави кои беа учесници на најелитните театарски фестивали во Југославија, четири монодрами и две гостувања на драмски ансамбли од Титоград и Сараево и тоа е во ред. Затоа што кога на прв поглед ќе се видат имињата на „Еригон" „Лет во место", „Мемет", „Пиреј", „Габи" сè се тоа претстави коишто влеваат доверба, квалитетни и добри. Но, се случи нешто непредвидено. Бидејќи скоро сите сум ги гледал на нивните матични сцени, ниту една не беше на нивото на кое тие инаку се. А, за ова постојат, ми се чини, неколку причини.

Во Охрид скоро сите претстави се играат на сцената на Долни Сарај, огромен, отворен простор, кој по мене, добар само за фолклорни приредби или одредени панаѓурски спектакли. Простор во кој артистот се губи, не се дослушува и затоа не е чудо што по претставите поедини актери се засипнати. Простор во кој се мешаат звуци на разни музики од градот и простор во кој секој театар е среќен ако не дува стрмец, зашто претставата е однапред осудена на пропаст. Веќе толку години се говори за освојување на нови простори во градот и веќе со години ништо не се прави. Додуша оваа година две претстави беа одиграни во новата сала на Домот на културата, прекрасен простор, но технички недоволно опремен.

Втората причина за недоволниот успех на драмската програма, ми се чини, лежи и во изборот на претставите. Програмата беше составена повеќе од ентериерни претстави .Дела кои својата естетика ја бараат во затворен простор, дела за кои публиката мора да биде тука, околу сцената, околу артистите, за пораките, текстот, актерската игра и целата идеја да допре до гледачот. Во отворениот простор на Долни Сарај, сето тоа се губеше некаде во воздухот и претставите тешко воспоставуваа контакт.

Сигурно дека Охридското лето со својот скромен буџет не е во можност да направи некој порадикален потфат во драмската програма, но едно е сигурно. Како и сите фестивали, Охридското лето мора да има свој селектор, уметнички раководител кој ќе одговара за квалитетот и естетиката на драмската програма, кој познавајќи ги можностите на Охридското лето, ќе одбере претстави кои одговараат на просторите во Охрид, кој ќе ги познава претставите што доаѓаат од другите републики. (Годинашниве две гостувања беа некако заскитани).

И Охридското лето како да потпаѓа под модата на еминентните драмски фестивали. „Интелектуални" претстави за само мал круг на гледачи. Народни претстави, комедии, тие второкласни претстави, како да немаат место на Охридското лето, но затоа освен за „Сомнително лице" (единствена комедија) кое беше одиграно пред преполно гледалиште, сите други беа играни пред полупразно гледалиште, кое ќе изгледаше уште пострашно, ако не беше пополнувано, неколкупати, со војска.

Па така неколку прашања сами од себе се наметнуваат:

Зошто не се помисли дека е лето?

Дека луѓето се одмораат.

Дека тие „интелектуалци" и така и така не доаѓаат на претставите.

Дека „Летница", „Палас" и другите градски кафеани се преполни со млади луѓе, а тој млад свет мора да се привлече — во театар.

Многу, многу прашања кои не се едноставни за решавање, ама не се ни толку компликувани.

Некакви искуства можат да се купат и од друго место.

Импровизација

Тодорка КОНДОВА

Постоеле, постојат и секогаш ќе постојат еден вид актерски отстапки, девијации, ексцеси, истапи, гегови — со еден збор манифестации кои се додаваат во претставата надвор од работеното и договореното. Она што најчесто се сретнува е додавање на приватен текст, повторување на реплика, менување на мизансцени, задржување на времетраењео на сценатa, гег за време на туѓа сцена.

Причните се многубројни. Секако во основа е желбата за аплауз по најкраток и едноставен начин; достатно е да го разбиеш контекстот и веќе си во центарот на вниманието. Потоа, причина може да е и не до крај стореното спојување актер — лик. Тие празнини го упаничуваат и измачуваат актерот, го доведуваат во еден вид вакуум — и тогаш тој бргу се компензира со првото што ќе му падне на ум. Може да се јавуваат и како релаксација после голема напнатост, понекогаш од замор, здодевност, револт, предизвикани од публиката, од партнерите или од четириесетте стари илјади колку што спечалува тој ден и т.н. и т.н..

Да повториме — вакви манифестации се неминовни. Претставата, т.е. нејзините носители се живи луѓе и секако дека ќе им е дозволено да имаат и моментни реакции (особено ако тоа не е театар од редот на МХАТ или Комеди Франсез, па луѓе од светот одат да го видат токму тој модел). Сето тоа е во ред, само сега настапува едно големо недоразбирање. Овие истапи се именуваат како импровизации, нешто што никако не соодветствува со содржината на овај поим.

Денеска тешко може да се замисли вистинска креативна работа врз пиеса и ролја без импровизации; во оној тежок период кога се бара патот од актерот до ликот, кој е сеуште далечен, матен, нејасен-импровизацијата е од извонредна корист. Во тој период актерот авторовите дадени околности, ситуации, мисли, состојби, тие фиктивни и за актерот сеуште далечни елементи — ги сведува — тргнувајќи од себе, на поедноставни, и нему, на неговото искуство поблиски ситуации.

На тој пат актер — лик, импровизацијата му помага на актерот да ги дообјасни, доживее и оние настани кои се надвор од сценатa, а кои придонесуваат за континуитет и полнокрвност на ликот. Карактерните особини, т.е. реакции — најбогато се откриваат преку импровизациаа и т.н. Важно е дека импровизацијата е понизок степен, таа е мост од она со што актерот владее кон она со што допрва треба да овладее. Сосема природно, колку се приближува времето на дигање на завесата, импровизацијата сè повеќе отстапува место на грижливата и макотрпна — преку импровизации — пронајдена селекција. Патот на варијациите е веќе стеснет. Станува збор веќе за претстава, за ролја која има една одредена режисерска концепција ,има одредена идеја, декорот е одреден и мора да се претпостави дека во долгата соработка со режисерот и партнерите е пронајдена најдобрата варијанта. Ако тоа не е стореноо во таков период, какви се шансите дека таа ќе се роди туку така одненадеж на претстава?! (Се разбира дека има такви случаи, тие дури се забележуваат како феномени на актерската природа).

По правило овие „импровизации“ се дива агресија, тие се парцијални еднодимензионални, „прва топка“ и како такви ја нарушуваат обработената целина; целина која содржи одредено дејство, фабула, гест, логика, целина која има свој неминовен ритам, темпо и динамика, ги нарушува односите, односи кон настаните, кон луѓето. (Да споменеме, на пример, само една од „најчедните импровизации“ — повторување на збор. Знаеме дека ако кај авторот сретнеме повторување актерот има доста мака да ги изнајде сите дејствија едно по друго, причините, па прилагодувањата, па да ги восприеми состојбите на партнерот — зашто, од тоа ќе зависи идното прилагодување и т.н. и т.н. и така се случува беспомошни да го избришеме повториот збор).

Но, да го затвориме кругот пак на актуелните разговори. Ако ваквите истапи не се систем а инцидентни, тие имаат и освежително дејство. Никако не на претставата, како што се обидуваат привржаниците да се правдаат, а го освежуваат ансамблот, меѓусебните средби, зашто кога се со дух — стануваат анегдоти кои се прераскажуваат од генерација на генерација.

Имре Сич:

Човековиот пат

Патеката ја минува реката,
Реката ја минува патеката,
А човековиот пат се разгранува,
Човековиот пат се обединува
*
И преку патеката и преку реката.

3. 6. 1982 Нови Сад на 27-те Југословенски театарски игри по претставата на „Еригон“.
Имре Сич е писател и критичар од Нови Сад.

За говорниот јазик

Илија МИЛЧИН

Ситуацијата јазична не е розова. Јазикот неколку години кај нас е потценет, општествено е потценет и не е случајно што е ваква ситуацијата и во радиото и во телевизијата. Би се свртел сега на терен кој ми е поблизок, меѓутоа директно е поврзан со работата на радиото и телевизијата.

Во театарот, на пример, практички не постојат лектори, а ако некаде ги има еден-двајца, тие никако не можат да се пофалат дека можат авторитетно да влијаат на јазикот во театрите. Актерите се со години пуштени на една апсолутна самоволност и секоја интервенција на лекторот, и кога е најоправдана, тие сметаат дека им пречи, ги вади од таканаречениот емоционален контекст, што е всушност само обична камуфлажа за прикривање на своите грешки, на својата несмасност, на својата јазична мрзливост. Нешто подобро е кај Турската и Албанската драма. Кај нив редовно ќе видите на програмата: лектор — тој и тој, а кај нас ниту стои лектор, ниту пак, многу често, ни преведувач. Кој ја превел пиесата не е важно, токму затоа се смета дека јазикот денес воопшто не е значаен за театарот. Мнозина од актерите, особено од внатрешноста, се жалат дека режисерите никакво внимание не обрнуваат на јазикот. Тоа е за нив тешка работа, мачна, можеби и здодевна. Таа се прескокнува, ја нема. Симптоматично е, на пример, дека и на Факултетот за драмска уметност, во последниве години, е укинат македонскиот јазик и е додаден кон предметот Историја на македонската драма и театар. Оттаму ќе тргне колцето: не учел македонски јазик таму, дошол ненаучен на факултет, а знаеме како оди обуката по македонски низ осумгодишните училишта и низ гимназиите, ќе дојде на сцена и пак ќе зборува лошо, никој нема да го поправа, а и ако се обиде некој да го поправа, ќе биде кошкан со: **„Не ми треба тоа мене, јас сега кога ќе се распалам со мојот актерски темперамент...“** и слично. Така добиваме после еден јалов говорен јазик. Тоа не е вистински наш јазик, тука нема ни збор за интонација, мелодика наша.

Друга област блиска на радиооото и телевизијата е филмот. Гледаме филмови во кои има актери од другите јазични подрачја. Не сум против учество на актери од друго подрачје, тоа се прави, тоа е нормално, меѓутоа не е во ред таков актер да го тераме самиот да зборува македонски, кога не знае. И тогаш сите знаеме како изгледа тоа, кога зборува македонски, на сопствена штета, а ние тоа го дозволуваме не само како режисери на филмот, ами и како уметнички совет на претпријатието, како работнички совет, како КПЗ која го финансира филмот, како публика, како филмска критика. Дали некој видел макар еден ред да напишал наш филмски критичар за лош говорен јазик во кој и да е филм. И наши актери играле во филмови со српско-хрватски говорен јазик, но како. И самиот сум говорел српски во филм, ама сум играл Албанец кој зборува српски. Според тоа, сите грешки однапред ми биле простени. Меѓутоа, Илија Цувалековски во „Узаврели град“, игра тамошен човек, па не говори Цувалековски, туку наместо него говори Раде Марковиќ. Играл скоро и Дарко Дамевски, туку за него зборува друг во филмот „Сол“.

Од каде таа наша преголема толерантност во овие јазични прашања. Дали е тоа страв некој да не нè обвини за пуризам или можеби за национална тесногрaдност или кој знае за што, но факт е дека тоа апсолутно не нè загрижува како јазичен проблем. Според тоа, нема ни зошто да се чудиме што ни е ваква состојбата во говорниот јазик. Да се прашаме и зошто дозволуваме програмите во средните училишта да се без македонски јазик, без доволен број часови. Толку ли сме сигурни во знаењето на јазикот, што не ни треба македонски, ако учи нашето дете, на пример економско училиште. Животот покажува дека тоа не е исправна работа. Понатаму, воопшто спрема филолошката обука кај нас се има еден чуден курс на некаква таканаречена, современост ли, практичност ли, не знам како да речам. За мене е неразбирливо, на пример, и укинувањето на катедрата за класични јазици. И денес сметам дека класичните јазици се темел на скоро сите европски јазици. На човек кој учел латински, латинска граматика, нему секоја граматика на македонски, српски, бугарски, руски или каков сакате јазик европски, италијански, француски, му е разбирлива и лесна, и тој нема да направи „лупинзи“ кога преведува српски форми во падеж, па не го разбира падежот и дури имињата ги пишува наопаку, зашто не знае дека се менува името според падежот. Многу ме зачудува и мислењето дека јазичната работа и за новинарот е второстепена. Неразбирливо ми е тоа, не можам да го прифатам никако.

Ако состојбата јазична ни е лоша, два-три збора за мерките. Прво, сметам дека од курсеви и семинари и слично нема да има никаква корист. Можеби ќе има корист од средби со спикерите, со актерите, да речеме, слободен разговор за она што ги мачи нив, што проблеми имаат. Значи, некој систем на консултации. Меѓу другото, кај спикерите мислам дека е и најдобра јазичната состојба во радиото и во телевизијата, засега. Најлоша е во напишаниот текст, затоа што е апсурд, на пример, да добијам текст за работа и да има внатре ваква реченица: „Неговите **сини** коси...“. Што да правам со таков текст? Дали да си ја работам мојата актерска работа или самиот да бидам лектор, па да си го поправам? Не е дури толку штетна таква лексичка бесмислица, поштетни се лошите синтаксички споеви: **неговорливиот ред на зборови.** Затоа сметам дека кај спикерите е подобра работата, зашто добиваат наопаку свртен текст кој треба да го прочитаат правилно. Лошо напишан или лошо преведен текст органски не е прифатлив за говорната апаратура, за мисловната структура на спикерот или актерот. Причините зошто се такви текстовите само делумно ми се јасни. Една е, веројатно, мрзливоста и незнаењето. Меѓутоа, има една друга чудна појава, која би ја нарекол **купечки** начин на пишување и на изразување. За пример само, скоро прочитав: **„Кој тоа таму лавка?“.** Тоа е од збор до збор според насловот на филмот **„Ко то тамо пева“.** По мојот јазичен усет таков ред е испаколичен. Но, на новинарот му се сторило дека тоа е многу фино кажано, убав наслов. Друг пример: лексички ние имаме збор **несомнено,** а сега гледам поплава од **недвојбено.** Зошто? Е, сега тука да дојдеме то темата за пуризмот и херметизмот.

Јас мислам дека не треба да се плашиме од пуризам, ако му кажеме на авторот: „Имаш **не-**

сомнено, зошто ставаш **недвојбено?“!** И тука не треба никој да нè обвини дека сме пуристи или уште полошо, јазични националисти. Имаме уште други погруби примери кога не употребуваме збор, што го има во речникот наш тритомен и во правописниот, а употребуваме нешто сосема друго. Понекогаш се слуша еден термин — **свеж** збор. Сум за свеж, против херметизам сум, јазикот е жива материја навистина, меѓутоа во ниедна јазначи средина не им е оставено на игноранти јазични и на мрзливци да го освежуваат јазикот и да ја создаваат практиката јазична. Тоа е недозволена работа. Таа практика не смееме да ја толерираме, па ни по цена кој и да е да нè обвинува за пуризам и за херметизам. Човек кој го збогатува јазикот, кој го освежува, мора да има барем јазичен усет, ако не мора да има теориски знаења. Треба да има усет за тоа како се образуваат зборовите кај нас, за она што лингвистите го викаат **зборообразување.** Тоа мора да го чувствува, инаку „освежувањето“ ќе биде испаоличување на јазикот.

Сега нешто за лекторите. Мислам дека е недозволиво тие да имаат толку низок личен доход, а колку сум информиран, тие се полошо платени од новинарите. Лекторската работа е тешка, сите го знаеме тоа. Многу е тешко и здодевно да поправаш туѓи грешки. Тоа е потешко отколку сам да напишеш. Сите што сме се занимавале со таа работа го знаеме тоа многу добро. Меѓутоа, од друга страна, грев е пак на човек неспособен за лекторска работа да му се зголемува личниот доход само поради звањето лектор. Тој мора да биде способен. Тука дури и дипломата не решава сè. Може да има и две дипломи, па пак да биде лош лектор. Тој мора да има природна дарба за тоа, мора и самиот да биде писмен и да може да напише просечно писмен текст. Мора да има и општа култура, поширока отколку што нормално се среќава, инаку постојано ќе се повторуваат не само јазични, туку и игнорантски грешки, како, на пример, во серијата „Непокориот град“. Членовите на синдикатот се договараат заедно да ја пречекаат Новата 1941 година, а преведувачот пишува дека ќе го чекаат Силвестер, иако таков човек со име Силвестер не се појавува на екранот. Ако не и преведувачот, лекторот би морал да знае дека Силвестер или Силвестрово е Нова година.

Кога ќе се селекционираат лекторите и кога ќе имаме квалитетен подбор на лектори, тогаш тие треба да имаат апсолутно право да ни кажат на секого од нас: **„Ова е погрешно, ова ќе биде вака“**, па ќе ги слушаме, зашто никој не е јазично непогрешлив римски папа. Може да му се слизне нешто дури и да не сети. Но, мораме да имаме пред себе навистина лектор стручен соговорник, добро поткован, со солиден јазичен усет. Подборот би можел да биде правен многу широко. Лично дури би прифатил да примаат радио-телевизијата или театрите и лектори само со средно образование или со други факултетски профили, а не само од групата: македонски јазик. Меѓутоа, тестирани и проверени на практика, на писмен испит, пред комисија. За преведувачите исто така: текст, па нека покажат што умеат. Мислам дека би била корисна редовна **конкретна** анализа и критика, која би се вршела редовно секоја недела за сите емисии. Таква оперативна јазична група во радио-телевизијата би требало секоја недела да се собира за анализа на јазичните проблеми, но бездруго со санкции за грешките. На лектор кој промашил, на спикер кој промашил, на преведувач, на новинар нека му се одразува тоа во бодувањето. И спротивно, нека биде награден подобро, ако јазично солидно си ја извршил својата работа.

Беше тука спомнато дека не постои посебна установа за образување на овој план. Мислам дека се достатни јазичните групи на факултетот и Факултетот за драмска уметност. Нашиот јазик има направено големи чекори. Но, не е случајно, што сега ние повеќето говориме за она што е слабост, а не за она што е постигнување. Тоа го знаеме сите: постигнувањата се јасни, нивото до кое е стигнат нашиот јазик е за сите несомнено. Меѓутоа, ние го изгубивме она радување, кога ќе најдевме успешно јазично решение, кога нешто ќе зазвучеше во духот на нашиот говорен јазик. Тоа, за жал, исчезна.

Но, зошто имаме и непочитување на она што е нормирано во тритомниот и во правописниот речник? Ако е нормирано митралéз зошто се говори мúтралез, наместо партизáн зошто се изговара пáртизан или éкипа наместо екúпа или фóрмира наместо формúра и слично. Се слуша понекогаш мислење дека требало да пуштиме практиката да покажела што ќе надвладее. Но, зар и за она што е веќе нормирано во речниците, а тие,барем досега, не се изменети? Додека еден закон не се измени, неговите прописи се обврзни за секого и нема тука: **„А, не сум ја прочитал законот, не знам што пишува во закон!“** Ако не знаеш ќе одговараш. Нема тука оправдување, ни еден суд не оправдува поради непознавање на законот. А речниците не се ништо друго туку **ја**зични закони. Па тогаш, отвори го правописниот речник, па види дали се говори мúтралез или е митралéз, а не говори како ќе ти текне, кога не знаеш како е правилно. Инаку ќе стигнеме до конфузија: секој ќе говори како што сака. Нашата акцентуација, на пример, е многу лесна, па сепак ја газиме. А да имавме сложен музикален акцентски ситем каков што е српско-хрватскиот со четири акценти, што ќе правевме при нашава позната јазична индолентност? Нашите јазични особености се релативно лесни за совладување и ние сме сосема близу да постигнеме едно ниво, кога навистина јазикот би ни бил бисер, и на радиото и на телевизијата, и во театрите. Меѓутоа, ако е потребно да ги направиме уште тие неколку чекори до целта, мораме да ги направиме. Нема смисла да пуштиме, народски речено, да ни пцовиса магарето за малку. Зошто да го дозволиме тоа? Неопходна е само поголема критичност, побрза ажурност, секоја недела обврзна интерна анализа. Ова не се однесува само на радиото и телевизијата, туку и на печатот, театрите, филмот.

Збор-два за автентичноста, автохтоноста на нашиот јазик. Имам впечаток дека јазикот во последново време станува конфекциски, и не само новинарскиот. Се употребува ограничена лексика, главно онаа што е прва при рака. Би спомнал само една илустрација: човек кој само два-три пати дошол во Македонија, со по два-три дена престој, одеднаш вели: **„Па ја ово не разумем, а иначе разумем македонски!“** Станува збор за „Пирej“ од Петре Андреевски. Тука има нешто над кое мораме добро да се замислиме: зошто човекот го „разбира“ или му се чини дека го разбира конфекцискиот јазик, а не го разбира јазикот на „Пирej?“! Сите знаеме какво богатство јазично е „Пирej“, да не говориме за неговата литературна вредност. И сега одеднаш, на тој човек, тој јазик му е неразбирлив и, се разбира, и без изречно да го каже тоа, поттекстно тој си мисли: **„Па нешто сигурно не е добро, штом јас не го разбирам јазикот“. А токму спротивна е вистината: тоа што не го разбира без превод е доказ дека е тоа автентичен македонски јазик со разгранета, слоевита лексика, слеана во еден природен тек, природна синтакса и мелодика наша.** Во конфекцискиот јазик пак се вртат определен квантум зборови, оние што се најмногу во промет, и од тој

сув материјал се создава голем дел од преводната литература, па делумно и оригиналната, кога писателот помалку го интересира јазикот.

Едно од средствата кои би го ограничиле конфекцискиот јазик би можело да биде прецизното познавање на српско-хрватскиот јазик, покрај македонскиот. Убеден сум дека никој не би можел да биде солиден лектор без тој услов. Многу аргументи за поткрепа на вакво барање може да се најдат во студијата на Тодор Димитровски за билингвизмот кај нас. Тука е мотивацијата зошто сметам дека лекторот мора идеално добро да го знае српско-хрватскиот јазик за да не прави тешки грешки поради неразликувањето пред сè на лексиката, а и на специфичностите на синтаксата на двата блиски јазици. Мислам дека нема да биде погрешно, ако бидат лекторите и јазични полицајци во извесна смисла. Дури ми се чини дека сите ние треба веќе да бидеме такви, да интервенираме брзо, но не за тоа дали е правилно **денес** или **денеска, судира** или **судрува,** зашто има доста лектори кои, ако напишеш **денеска,** ќе ти го изменат во **денес** или спротивно.

На крајот би спомнал дека многу нејасности има и во акцентните целини. Не се прави разлика, на пример, меѓу „помалку јадам“ и „јадам по малку“, иако е логичната содржина сосема видлива. И правилно напишан текст погрешно се чита, и во акцентните целини, и во одречните реченици. Зашто, едно е, на пример: „да не те́ слушнам да пееш!“, а сосема друго: „внимавај да не те слу́шнам да пееш“. Тоа се различни значења .И сосема најпосле, еден апел: **да се ослободиме малку ние од западните краишта на Македонија од нашата преголема самоувереност дека го знаеме литературниот јазик.** Не го знаеме! Ако почнам да зборувам прилепски, сите ќе ме стават со право на тапет. Дури има еден интересен феномен: луѓе од Источна Македонија, кои **сакаат** да зборуваат литературно, зборуваат многу подобро од нас, од западните краишта, зашто се ослободиле од заблудата: „Ама, ајде, го знам јас тоа, не е тоа проблем за мене.“

Учеството на Стериино позорје не е привилегија

(Изјава на Ристе Стефановски за Билтенот на Стериино позорје 82)

Да се учествува на Стериното позорје не значи никаква привилегија. Тоа е уметнички чин на одговорност каде нашиот театар го наоѓа своето право на излегување од локалните рамки на одбрана на сложениот југословенски театарски простор, кадешто Драмскиот театар веќе 11 пати подеднакво независно и достоинствено го води својот дијалог со Времето и Историјата.

Ако постојат отворени кризи околу Позорјето, постои и нашата отворена потреба за творечка самодоверба, бидејќи никаква формална организација не може да ја спречи Револуцијата на сценското мислење која постои во нашата свест дека треба да го менуваме театарот истовремено одржувајќи ги неговите непроменливи вредности во одбрана на Човекот и неговото право на Спротивставување.

Доколу не беше Стериното позорје, во Југославија не ќе постоеше увидот во уметничкиот подем на сценски израз, не ќе постоеше и тоа југословенско многунационално огледало на Театарскиот Одисеј кој постојано ја бара својата судбинска и недостижна Итака. Зашто, да се учествува на тој југословенски театарски Олимп значи да се има право да се истакнат сите негови заблуди и сите негови вредности. Заблудите постојат. Вредностите се далеку над нив.

Во годинашнава пиеса „Еригон“, Драмскиот театар вложува огромен потенцијал на својата творечка енергија и низ призмата на македонската позиција прави уметничка реконструкција на политичкото зло на XX век. Верувам дека и ова Позорје ќе мине во знакот на истражувањето на новите облици на драмскиот говор и сценскиот јазик и дека и нашата претстава ќе се вклучи во една многу драгоцена определба на Стериното позорје што ја искажа еден гостин од далечна земја пред две години: Овде во Нови Сад се чувствува колку вашата земја мириса на еден голем неповторлив театар!

Театарот во Скопје и Битола 1913—1915

Ристе СТЕФАНОВСКИ

По Првата и Втората балканска војна 1912 и 1913 година, Македонија е распарчена и поделена меѓу сојузниците. Така, повеќевековното турско ропство се заменува со ново. Напоредно со тоа воведен е процесот на денационализација на македонскиот народ во сите три дела што потпаднаа под власт на Бугарија, Србија и Грција.

Во дадениот случај, меѓутоа, вниманието ќе биде насочено само на делот од Македонија што се најде во границите на Кралството Србија, односно на СХС подоцна. Се започна смислено да се спроведуваат методи што имаа за цел етнички да го обезличат македонскиот народ. Во тој правец бил ангажиран целокупниот државен апарат, а напоредно со него и црквата, просветата, културата и т.н. Посебна улога му е доверена на театарот, поточно новоформираното Српско народно позориште во Скопје, чија основна задача била „достојно да ја врши својата национална и културна задача во Скопје како средиште и срце на новите области“[1]

Во текот на 1913 година целата театарска активност во Скопје се исцрпувала со рабоатта на една патувачка група на артисти во бираријата „Код престолонаследника“ (поранешно „Ада-кафе“) сместена веднаш до Камениот мост на малечко островче на Вардар. Таму се давани првите претстави на театарот. Неговиот репертоар бил составен од домашни текстови, главно од комедии и водвиљи, преземени од булеварските театри на Запад.

Една ваква недостатно организирана група, сосем разбирливо, не може да ја врши со успех задачата на национален пропагатор. Поради тоа, во почетокот на есента 1913 година било пристапено забрзано кон подготовките на основање вистински професионален театар, со постојан ансамбл, сопствена зграда и т.н. Благодарејќи на тоа на 1 октомври 1913 година било основано Српското народно позориште во Скопје.

Раководењето со „важната национална и политичка задача“ му е доверена на најповиканиот за тоа[2] Бранислав Нушиќ. Тој бил назначен за управител на театарот со плата од 7.000 динари годишно. А големиот српски комедиограф повеќекратно ги задоволува условите на специфичното управителско место. Тој бил роден на 7 октомври 1864 година. Потекнува од селото Клисура во Леринска околија. Бидејќи во младоста живеел во овие краишта, мошне добро ги познавал приликите. На 23 мај 1893 година тој се венчал во манастирот во битолското село Лисолај каде богослужбата се вршела на црквенословенски јазик. Се раскажува дека на венчавањето се одело со коли и коњи па дури и со педесетина луксузни пајтони, од кои околу 20 биле дипломатски. Пред малку само навестената политичка доверба кон Нушиќ тој ќе ја оживотворува подоцна, откако станува службеник во конзулатот во Приштина, а особено откако бил назначен за прв управител на Српското народно позориште во Скопје. На негов предлог министерот за просвета за членови на Театарскиот одбор ги назначи Мирко Поповиќ, директор на гимназијата и Јефто Николиќ, правник и кмет на Скопската општина, за секретар-драматург новинарот Миливој Предиќ, а за режисери Александар Милоевиќ, Милорад Петровиќ и Лука Поповиќ.

Веднаш потоа се ангажирани околу триесет артисти. Тие беа главно од Народното позориште од Белград (Олга Илиќ, Катица Руцовиќ, Драга Милоевиќ, Р. Радосављевиќ, Петровиќ, М. Хрвоевиќ, Милица Јосиќевиќ, Милорад Петровиќ, Лука Поповиќ — умрел во пролетта 1915 година, Радомир Петровиќ, Сима Станоевиќ, Осип Осиповиќ, Никола Гошиќ, Ристо Спиридоновиќ, А. Милоевиќ, Д. Димитриевиќ, Г. Оберски и т.н.)

Управата започнува со работа на 1 декември 1913 година во просториите на редакцијата на весникот „Нова Србија“ чиј уредник бил Миливој Предиќ. Три дни подоцна започнуваат и првите проби во просториите на машката гимназија.

Во меѓувреме, се вложувани големи напори да му се обезбедат постојани простории на новоформираниот театар. Благодарејќи на тоа, кон крајот на септември е пристапено кон целосна реконструкција и адаптација на зградата на некогашниот Турски театар, што беше изграден во 1906 година од Шефкет паша.

Овој театар е лоциран на левиот брег на Вардар, погоре од Камениот мост, каде што се наоѓаше старата зграда на МНТ, што се урна во земјотресот во 1963 година. „Зградата беше голема, а положбата на главниот хол со скалите, галеријата и сцената соодветствува со положбата на подоцна изграденият објект. Гледалиштето беше пространо. Тоа имаше правоаголна форма и голем капацитет па затоа овозможуваше да се одржуваат не само театарски претстави, туку и балови, свечени приеми на конзулите и турските власти“[3]. Според Ф. Бајрам, поранешен училиштен инспектор, долж ѕидовите салата имала ложи, кои од едниот дел биле со „решетки“ во кои седеа булите. Осветлувањето било вршено со помош на гас-ламби, наречени „лукс-ламби“ или „газолини“ кои давале достатно светлина. Во зимно време греењето се вршело со помош на обични печки. Печките недоволно ја грееле огромната просторија па се седело со скрстени нозе на подот околу мангали во кои се варело кафе. Зградата имала големи надолжни прозорци, а покривот бил еднообразен. Поради тоа сцената од надвор не се издвојувала со ништо. Главен закупувач на зградата бил Италијанец, кој преку својот претставник во Скопје, Морено, ја издавал под закупнина.

И покрај постоењето на зградата, до основањето на Српското народно позориште отсуства постојан ансамбл, затоа се чекало на гостувања на театри отстрана. На тој начин во Театарот гостувале оперскиот ансамбл од Милано (при враќањето од Грција), Српското народно позориште од Белград (што го организирал Бранислав Нушиќ,

[1] Државен архив на СРС Министерство на просвета — несредена граѓа.

[2] П. Митропан, Б. Нушиќ и Скопско позориште Јужни преглед, април 1938.

[3] Јован Ранковиќ „Народниот театар во Скопје“. Годишен зборник на Техничкиот факултет — Скопје, 1964.

кој тогаш бил на служба во конзулатот во Приштина). Покрај драмски и оперски претстави, се прикажувале и кинопретстави, а пеачкото друштво „Вардар“ приредувало свои концерти. Се случувало во зградата да изведуваат своја програма и циркуси. Во вакви прилики аренатa била сместена среде големото гледалиште, а седиштата биле разместувани амфитеатрално кон аренатa. Така, бината се искористувала како простор за гледачите. Циркусот со своите реквизити и менажеријата обично бил сместуван на платото пред зградата, кон кејот на Вардар.

По Уриетот, во Скопје работи националистичка младинска организација „Шубан-и-Ватан“, која организирала дилетантски театар што прикажувал претстави со содржина од народниот живот, повеќето со либералистички тенденции.

Ваквата разновидност на активноста во зградата на Турскиот театар се одвивала периодично сè до Првата балканска војна, во чиј тек претрпе сериозни оштетувања. Со воспоставувањето на српската власт во Скопје и со започнувањето на реконструкција и адаптација на објектот за потребите на новооснованиот театар, истовремено е започнато и определувањето на неговата намена и задача.

Министерството за просвета, покрај трошоците околу изградбата на Театарот, доделува еднократно уште 30.000 динари за внатрешно уредување (набавка на мебел, декор, реквизита и друго), како и 10.000 динари на име еднократна државна помош. Во оваа финансиска „широкоградост“ не-

Милорад Петровиќ

Бранислав Нушиќ

спорно е вградена желбата Театарот што поскоро да се оспособи за вклучување во општозацртаните асимилаторски текови. Покрај мајстори, на зградата работеле и заробеници кои подоцна работеле и како сценски мајстори и свиреле во оркестарот на театарот.

Меѓутоа, оваа активност на Театарот и околу него, напоредно била следена од јавноста со големо внимание. Тогашниот печат им посветувал соодветен публицитет на овие зафати, со цел да се охрабрат дека ќе се реализираат непречено бидејќи се вршеле со државна помош, дека постојните недоразбирања па дури и нарочно создаваните пречки ќе бидат надминати и т.н. Илустративна е веста на еден локален весник кој ги поддржува напорите на Нушиќ за отворање на Театарот во Скопје. Во неа, меѓу другото, се вели: **„Скопскиот театар ја започнува својата работа мошне скромно и на големо незадоволство на поединци, кои, како изгледа, на театарот би му претпоставиле некое кино, зашто се чини дека трпат само драми поделени на метри“.**

Во врска со изградбата на Театарот, позната е и една анегдота што можела да се чуе во градот, а според која Нушиќ, гледајќи ги мајсторите како носат малтер, прашал еден од нив:

— А бе, знаеш ли ти што работиш?

— Па малтерисувам, ете.

— **Не!** — викнал Нушиќ, — **туку удираш темел на новиот храм на божицата Талија.**

— **Вистина!** — одговорил работникот. — **Кога веќе го избркавме Мухамеда, редно е да градиме за нашата Богородица.**

Свеченото отворање било предвидено за 21 декември 1913 година. Весниците известувале дека на свеченоста ќе присуствува голем број гости отстрана, претставници на просветните и културните установи, а меѓу другите присутни ќе бидат и гости од Хрватска и Далмација. Но, отворањето доцнеше околу дваесетина дни. Сепак, на третиот ден на Божик, **на 9 јануари 1914 година, на свечен начин било отворено Српското народно позориште во Скопје.** Овој настан од културната историја на градот е забележан вака во театарската програма:

Народно позориште
Скопје

Вонредна претстава
Скопје, петок, 27 декември 1913

С В Е Ч Е Н О С Т

Отворање на Народното позориште во Скопје

режисер г. А. Милоевиќ

Во 10 часот наутро осветување на Народното позориште

П Р О Г Р А М А

1. Говор на управителот на Народното позориште г. Бранислав Нушиќ
2. Пролог од Жарко Лазаревиќ го кажува г. Лука Поповиќ, режисер на Народното позориште.
3. „Косово“, увертира од Јенко, изведува театарскиот оркестар, капелник г. Маржениќ.

КРУНИСУВАЊЕТО НА ДУШАН
16 април 1346 година во Скопје

II сцена, III чин од „Душан“, М. Цветиќ
режисер г. М. Петровиќ

лица:

СТЕВАН ДУШАН СИЛНИОТ, НЕМАЊИЌ, VIII цар на сите Срби, сите Грци, цар бугарски, цар римски и крал арбански	г. М. Петровиќ
ЦАРИЦА ЕЛЕНА, жената на Душан	г-ца Милоевиќ
УРОШ НЕМАЊИЌ IX, неговиот син, крал арапски	г. П. Поповиќ
ЈАНАЌИЕ, српски патријарх	г. Милоевиќ
КНЕЗ КОТРУЉЕВИЌ, дубровнички пратеник	г. Спиридоновиќ
ГРЧКИ пратеник	г. Граданички
БУГАРСКИ пратеник	г. Цајковиќ
АРБАНАСКИ ПОГЛАВАР	г. Палеташевиќ
НИКОЛА ШУБИЌ, хрватски бан	г. Живковиќ
ГРОФ МАРИНО ФАЛИЕРИ, венецијански пратеник	г. Оберски
МАРКО КРАЉЕВИЌ	г. Осиповиќ
СТАРЕШИНА НА ЗАДРУГАТА	г. Димитриевиќ
ХЕРОЛД	г. Миливоевиќ

За време на траењето на програмата никој нема да се пушта внатре.
Во партерот дамите без шеширн.
Почеток точно во 8 часот навечер.

По овој повод кралот Петар I пратил телеграма-честитка во која, меѓу другото, било речено: „... со задоволство го поздравувам отворањето на Народното позориште во Скопје и очекувам дека тоа ќе се потруди секогаш да одговори на својата висока должност“. Престолонаследникот Александар, исто така, упатил поздрав со следниве зборови: „... од сè срце го поздравувам почетокот на работата во нашиот скопски театар“.

Во 10 часот изутрината, во присуство на населението, војска и гости од други места митрополитот Виќентие ја освети зградата, а Миливое Поповиќ, со поздравен говор во името на Министерот на просветата и Спиро Хаџи Ристиќ, претседател на градот Скопје, со говор во име на општината ја предадоа на користење обновената зграда, односно објектот на поранешниот турски театар. По овие говори, артистот и режисерот Поповиќ го прочита прологот за свеченото отворање специјално напишан од Жарко Лазаревиќ. Веднаш потоа била прикажана сцена од „Крунисувањето на Душан“ од Цветиќ.

„Звуците на фанфарите и трубите, шаренилото на средновековниот костим, мечовите, копјата, властелата, Венецијанците, Грците, Албанците и најпосле појавата на Цар Душан, што го играше Милорад Петровиќ, силно ја воодушевија публиката. Таа замина трогната и задоволна“.[4]

Во периодот од 10 јануари до 2 февруари 1914 година се прикажани уште следниве претстави:

Првата претстава за муслимани **„Хаџи Лоја“.** Партерот и галериите бесплатно се разделени на сиромашните Турци. Претставата е прикажана уште 5 пати.

„КОШТАНА“ од Б. Станковиќ (10 јануари)
„РАСТКО НЕМАЊИЌ“ од Бранислав Нушиќ (11 јануари)
„ИВКОВА СЛАВА“ од Стеван Сремац (12 јануари)
„КИР ЈАЊА“ од Ј. Ст. Поповиќ (13 јануари)

„РАСТКО НЕМАЊИЌ“ од Б. Нушиќ дадена на денот на Св. Сава бесплатно за децата од скопските училишта, како дневна претстава и вечерна претстава „Балканска царица“ од Кнез Никола Црногорски како вечерна претстава. Првата во режија на А. Милоевиќ, а втората на Л. Поповиќ. По претставата била изведена трогателна свеченост обединување на двете цркви. Откако архиепископот отслужил служба, се подигнала завесата и на публиката ѝ се укажала сцена „Свети Сава ги благословува Српчињата“, тогаш сите школи запеале „Ускликнимо с љубављу“. (14 јануари).

„ПРИСНИ ПРИЈАТЕЛИ“ од В. Сарду, во режија на Л. Поповиќ (16 јануари), **„КИР ЈАЊА“** од Ст. Поповиќ и **„ПОЛА ВИНО ПОЛА ВОДА“** од К. Трифковиќ, во режија на Л. Поповиќ (18 јануари), **„КАПЛАРОТ МИЛОЕ“** — преработка по Филип Диминоар и Адолф д'Енери од Б. Нушиќ, пиеса во пет дела, режија М. Петровиќ (19 јануари), **„ТАКА ТИ Е ТОА ВО СВЕТОТ, ДЕТЕ МОЕ“** од Џакино Галини и **„ЕДВАЈ ДОБИ ЗЕТ“** од Ежен Лабиш и Мишел Мари, режија Милорад Петровиќ (21 јануари), **„НЕРВОЗНИ ЖЕНИ“** од Ернест Блум и Раул Тоше, во три чина, режија М. Петровиќ (22 јануари), **„МАЈЧИНИОТ БЛАГОСЛОВ“** од Адолф д'Енери и Гистав Лемоан, превод од германски, игра во 4 чина (25 јануари), **„ПАРИСКИТЕ СИРОМАСИ“**, драма во 6 чина, од Едуар Бризбар и Ежен Нис, режија А. Милоевиќ (26 јануари), **„ДВОЈНА ТЕШТА“** од Александар Бисон, превод од француски, режија М. Петровиќ (28 јануари), **„ИВКОВА СЛАВА“** од Ст.. Сремац (30 јануари) и **„ДВЕ СИРОТИЦИ“**, драма од Адолф д'Енери и Ежен Кармон, 6 чина (2 февруари). (По оваа претстава зградата на театарот изгоре).

[4] А. Вучуревиќ „Прилог за историју народног позоришта у Скопљу“ Јужна Србија — јуни 1925 бр. 49

За реализацијата на овој репертоар не изостана соодветниот публицитет во печатот. Така, во текот на март 1914 во „Пиемонт“ се наоѓа написот на поетот Милутин Боиќ кој, меѓу другото, истакнува: „За овие четириесет дни дадени се 24 претстави со реприза на „Каплар Милое“. Г. Нушиќ можеби никогаш не избрал посреќен репертоар од овој. Во овој репертоар многу се истакна целиот колектив кој со големо внимание и познавање го избрал г. Нушиќ. Тој во својата работа покажа голема умешност, одважност и љубов и умееше од одделни уметници кои живееле во различни словенски земји, да создаде една определена це-лина“.

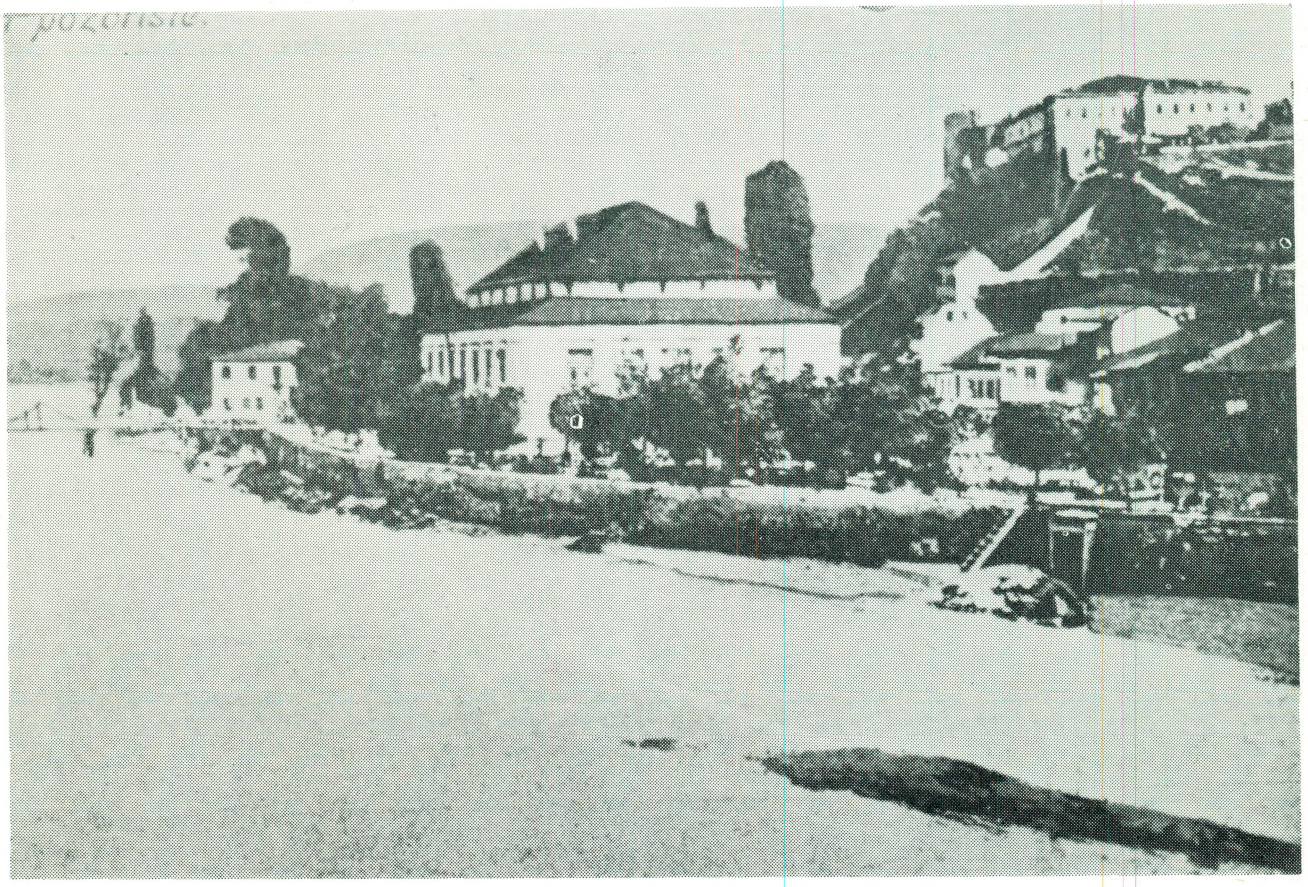
Пофалувајќи го составот на ансамблот на скопскиот театар, Боиќ особено ги истакна актерите **Драга Милоевиќ, Руцовиќка, Олга Илиќ, Харитоновиќка, Ружа Радосављевиќ и Милица Јосиќева,** а од актерите ги издвои **Александар Милоевиќ, Милорад Петровиќ, Лука Поповиќ и Риста Спиридоновиќ.**

Кога стана збор за актерите треба да се истакне дека скопскиот „Вардар“ ги бележи уште: А. Милоевиќ, М. Петровиќ, Љ. Поповиќ, г-ѓа Др. Милоевиќ, а покрај овие во овој весник се споменуваат и артистите кои се истакнале во јануарскиот репертоар: г. Д. Димитриевиќ, г-ца Јосиќева, г-ца Радосављевиќ, г. Оберски и г. Спиридоновиќ.

Во весникот „Вардар“ се отпечатени и критички осврти по повод изведените претстави. Во еден од нив пишува: „Беше пријатно да се види кога таа вечер театарот го посетија скопските мештани кои сега сè повеќе и повеќе покажуваат интерес за театар“. Од друга страна, за одбележување е еден остар напис во овој весник што е публикуван на 14 јануари 1914 година по повод изведувањето на претставата „Ивкова слава“. Во него, меѓу другото, се истакнува: **„Со тенденција за евтини ефекти, учесниците во претставата, со чесни исклучоци, ги преминаа границите на дозволеното. Му обрнуваме внимание на господин Нушиќ на оваа опасна појава и го молиме да се заложи уметничкото ниво на Народното позориште во Скопје да не се спушта под нивото на еден патувачки циркус.“**

Понатаму во „Вардар“ од 1 февруари 1914 година, кога се изнесува билансот на работа, меѓу другото е напишано: „Првиот месец на редовната работа, театарот го заврши со убав материјален и морален успех. Во јануари се одржани 18 претстави од кои 11 од домашни автори, а 7 од странски. Од српските најголем успех имаше претставата „Капларот Милое“. Понатаму, во овој текст, се констатира: „Меѓу младите членови би можело понекаде нешто да се пробере, а нешто би можело да се откаже од сцената. Изгледа дека февруари ни дава многу поволни ветувања. Така, февруари започнува со пиесата „Шерлок Холмс“ за која се заинтересирани најшироките кругови на публиката, а ќе се заврши со „Врачарка“, пиеса со пеење. Во февруари ќе имаме и две-три модерни пиеси, а ќе се постави на репертоар популарната пиеса „Мадам Сан Жен“. Значи во февруари влегуваме со убави изгледи во народниот театар“.

На 3 февруари 1914 година во весникот „Вардар“ со крупни букви е отпечатено: „Пожар во народниот театар во Скопје“. Веднаш потоа следува текстот: **„Денеска во Скопје се случи голема несреќа. Неговата прва културна установа — Народниот театар — пожарот го претвори во прав и пепел и угарки. Пожарот избувнал изутрината во 7 и половина часот и за неколку минути ја униш-**



Зградата во која се отвори театарот во Скопје

тил оваа установа за која штотуку рековме дека покажала убави успеси и дека секојдневно сé повеќе напредува. За голема и снажна Србија педесет илјади динари, колку што изнесува штетата од пожарот не е ништо. Скопје, секако за кратко време ќе добие и поголем и поубав театар. Но, овој пожар донесе со себе една отежната морална незгода. И на овој начин се докажува, како не умееме да ги избегнеме несреќите (баксузлаците), туку тие мора да ни се случат. Дали не се производ на нашата незаинтересираност, на нашите нескрупулозности спрема должноста и доверената работа".

Во наредниот број редакцијата на „Вардар" донесе опширен напис за пожарот и прашува кој е виновен за тој настан... **„Ние подигаме свое обвинение. На власта е да ги пронајде виновниците или виновникот. Ние во тоа внимателно ќе ја помагаме".** Во истиот број се наоѓа написот „Глас од граѓанството" во кој, меѓу другото, прашува: „Што било правено во случај на пожар. Со какви средства за гаснење на пожар располагала Управата на Театарот. Дали имала свои пожарникари. Ние што сме ги рескирале своите животи и животите на нашите деца и жени посетувајќи го народниот театар во Скопје, имаме право да запрашаме која стручна комисија ја прегледа и при-

Милан Предиќ

ми таа зграда пред да ја даде на Управата на Театарот. Ова не се безначајни прашања, бидејќи позитивно знаеме дека народниот театар горел двапати. Првиот пат на денот пред отворањето, а вториот пат на Св. Сава. Јавното мнение со право бара да се најде виновникот за овој злостор спрема нас и да биде казнет".

Во „Вардар" од 5 февруари, управителот Б. Нушиќ, одговарајќи на овие и други слични прашања, меѓу другото, истакнува: „Пожарот произлезе од следново: секој понеделник пред пладне се чисти, пере и проветрува театарот. Во таа прилика се чистат и оџаците. Таа работа му е доверена на легитимираниот општински оџачар, кој сите државни згради ги чисти. Досега тој таа работа ја извршуваше добро. Тој ден тој дојде на несреќна идеја еден од оџаците да го запали за да може побрзо да го очисти. Боријата за миг црвено се вжарила и ја запалила таваницата. Да имаше во тој миг вода, несреќата ќе се спречеше". „Јангн, јангн" се слушале извици по градот. Сите трчале да ја отргнат зградата од пожарот. И потполковникот Душан Глишиќ и Чедо Вохоска, и артистите во влечки и г. Нушиќ, се обидувале да ја спасат гардеробата. Еден наредник успеал да ги изнесе историските костими. Дежурниот персонал вложил огромни напори да се спречи пожарот, а кога покривот бил зафатен од аголот тие се фрлиле да го спасуваат мебелот"[5]

Како што се вели, од ова произлегува дека виновник за пожарот бил, односно дека го предизвикал, општинскиот оџачар Стеван Утешиновиќ, роден во Дарувар. Меѓутоа, за тоа неспорно придонеле и нестручните поправки на зградата, што се вршени пред вселувањето на театарот. Персоналот на Театарот и населението успеале да ги спасат столовите од ложите и клупите од партерот, сиот канцелариски мебел, архивата, делата и целата гардероба.

Зградата изгорела за половина час. Обидите да се спаси објектот пропаднале пред силата на огнената стихија. Од цела Југославија пристигнувале телеграми на поддршка. Министерот на просвета ја испратил следнава телеграма: „Преземајте сè што треба тој храм на српската уметност што побргу да се обнови и работата да продолжи. Од мене можете да очекувате сесрдна помош". Управата на белградското Народно позориште му испраќа на управителот на скопското Народно позориште телеграма со изрази на сочувство: „Белград е возбуден. Министерот најсе-

Лука Поповиќ

риозно се грижи за вас. Утре во Парламентот ќе постави прашање за тоа пратеникот Драшковиќ. Од владата се очекува брза помош. Пријателите на театарот ве поздравуваат вас и целиот колектив со повикот не се обескуражувајте. Ништо ни за момент не може да го доведе во прашање животот на значајната национална установа која со толкав успех ја почна својата работа. Милан Грол".

По овој повод во Собранието во Белград, Јован Скерлиќ рече: **„Театарот беше редовно исполнет не само со службеничка публика и доселеници, туку и од домашното население... Тој успех беше не само материјален! Тој беше толку голем што и Народното позориште од Белград би можело да му позавиди и јас би сакал со подигањето на скопскиот театар да се отпочне што поскоро и што е можно поенергично, без бирократски бавности и формалности. Потребата е голема и колку поскоро ќе се задоволи, ќе биде подобро".[6]**

---

[5] Јелиќ М. „10 год. Народног позоришта у Скопљу", „Политика" бр. 5.644 од 1924 г.

[6] Гаврило Ковијаниќ: „Неколико података о Нушиќевом раду на унапређењу Народног позоришта у Скопљу", Зборник Б. Нушиќ 1864—1964 или пак Стенографски белешки на Народната скупштина 1913—14 стр. 615—617.

Во Скопје се состана Општинскиот одбор и донесе одлука на театарот да му се додели градежна парцела за нова зграда, потоа 30.000 динари од осигурувањето и 20.000 динари еднократна помош.

Управниот одбор на Театарот свикал итен состанок кој одлучил колективот да ја продолжи работата во некој од месните локали, што одговарал за тие потреби. Личните и материјалните трошоци, одлучиле тие, да ги сведат на минимум, а новиот буџет да се направи врз таа основа и да се поднесе на одобрување; белградското Народно позориште да се замоли и натаму да позајмува дела; гардероба и особено декорација; специјална комисија да ги попише и утврди спасените работи и да ги предаде на управување на економот. Колективот се смести во таканаречената офицерска кафеана (тогашно „Сараево“) и започна со работа, но не за долго. Наскоро по тоа, целата група тргна на турнеја по соседните градови. Гардеробата беше дополнета, декорот поправен и со подготвениот национален репертоар се настапуваше во Приштина, Призрен и Велес. Додека Театарот се наоѓал на пат, врз урнатината на старата зграда била подигната нова, таканаречена „Арена“. Така, кога зградата беше обновена, ансамблот ги прекратил турнеите и продолжил со својата работа сè до 1 август 1914 година кога Србија влезе во виорот на Првата светска војна.

Во текот на летото, ансамблот се проредил. Многумина отидоа во војска, а другите талкаа по градот прикажувајќи претстави колку да обезбедат гола егзистенција. Оваа пауза потрајала и во есента, сè до 30 декември 1914 година, кога по првиот бран на воените операции настапи извесно затишје. Непосредно пред започнувањето на новата 1915 година, поточно на 30 декември 1914, Министерот за просветата и црковни работи со свое писмо го извести надлежниот инспектор дека од 1 јануари 1915 година работата на Театарот во Скопје ќе биде обновена.

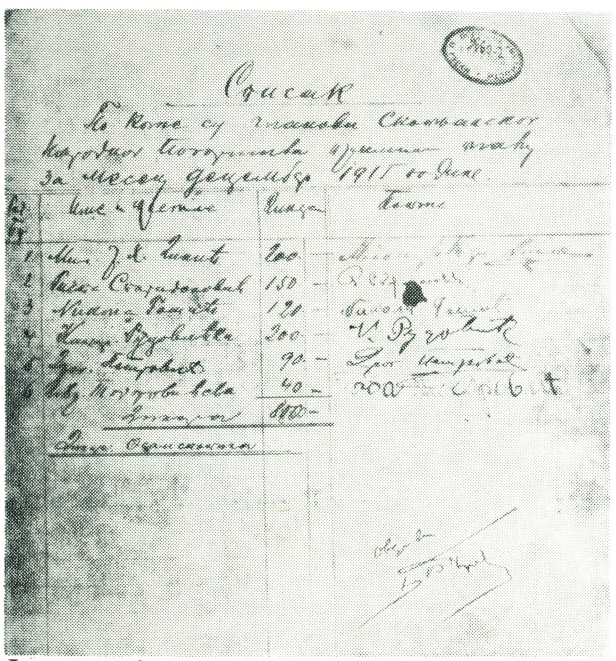
Во меѓувреме, работите во многу нешто се изменија. Имено, поради војната со Австроунгарија српската влада се премести од Белград во Ниш, а членовите на тогашниот белградски театар во Скопје. Скопје стана средиште на театарскиот живот како никогаш до тогаш. Меѓу исполнителите на роли започнаа да се среќаваат имињата на најпознатите артисти на белградскиот театар и воопшто српскиот театар. Тие со себе донесоа еден дел од најскапоцените реквизити и гардероба, а со тоа беше овозможено значително подобрување на опремата за претстави. Така, со одделни претстави и покрај малата сцена и нејзиниот недостиг на техничка опременост, а благодарејќи на постудиозната обработка и внатрешното интензивирање на ролите и користењето на скапата опрема, Театарот оствари голем успех како на уметнички план така и во однос на посетеноста, што доведе и до зголемување на приходите. Во буџетот за времето од 1 јануари до 31 јули 1915 година Нушиќ ги имаше предвидено следниве ставки:

— приход — државна помош	18.000 дин.
— приход од 96 претстави со просек 150	14.400 „
— приход од бифе, листи, гардероба	400 „
ВКУПНО ПРИХОДИ:	32.800 дин.
Расход на управата:	
— Управител	350 дин.
— секретар-драматург	100 „
— три режисери по 100	300 „
— благајник	60 „
— билетар	80 „
— архивар-библиотекар	90 „
	5.040 дин.
— актерски ансамбл	18.200 „
— оркестар и капелник	3.120 „
— тех. персонал, декоратери, гардеробери реквизитер, облекувачка, сценарист, електричари, служител	3.000 „
— материјални издатоци (огрев, декор гардероба препис на роли, канцелар, материјал, проверка на зградата и тантиеми на автори)	3.440 „
	32.800 дин.

На 1 јуни во театарот беа вработени следниве артисти: П. Добриновиќ, М. Гавриловиќ, Р. Петровиќ, Ана Паранос, З.Попадиќева, Св. Секулиќ, Ј. Србуљ, М. Боиќка, Јеремиќ, суфлер: Харитоновиќ, В. Михајловиќ, В. Костиќ, Л. Поповиќ, Р. Спиридоновиќ, С. Оберски, С. Станоевиќ, Св. Граданички, Ср. Миливоевиќ, М. Гашиќ, Ј. Ковачевиќ, Д. Петровиќ, М. Рајчевиќ, Олга Илиќ, К. Руцовиќ, М. Хрвоевиќ, Драга Милоевиќ, Љ. Јосиќева, З. Момчиловиќ и Р. Илиќева.

Во тој значаен период од работата на скопскиот театар, како што веќе е споменато, покрај артистите од скопскиот театар во него работеле и артисти од белградскиот театар. Од документацијата што датира од второто полугодие на 1915 година (7) се среќаваат следниве имиња на артисти од Белград:

М. Гавриловиќ, Сава Тодоровиќ, Јеврем Божовиќ, Пера Добриновиќ, Божидар Шапоњиќ, Љубомир Стојановиќ, Зора Златковиќ, Раја Павло-



Факсимил на платниот список на скопскиот театар за декември 1915 година

[7] Државен архив на СРС, несредена граѓа на Министерството за просвета.

виќ, Р. Петровиќ, Светислав Анѓелиќ, Перса Павловиќка, Жанка Стокиќ, Ана Паранос, Зорка Тодосиќ, Лепосава Тодоровиќ и Љубица Гошиќка. Во исто време како постојани членови на скопскиот театар работеа и овие артисти: Дим. Спасиќ, М. Н. Диниќ, Р. Спиридоновиќ, С. Оберски, Н. Гошиќ, С. Стојановиќ, Св. Граданички, Ј. Србуљ, Др. Петровиќ, Вој. Турински, Момир Николиќ, Ал. Златковиќ, М. Рајчевиќ, Олга Илиќ, Кат. Руцовиќка, М. Хрвоевиќ, Драга Милоевиќ, Љуб. Јосиќева, М. Манојловиќева, Ј. Мојсиљевиќева, Милица Милошевиќ, Рада Илиќева и Боба Тодориќева.

Управата на Театарот ја претставуваа: Бранислав Нушиќ (управител), Мил. Јовановиќ, (благајник), Р. Стојадиновиќ, (архивар) и режисерите Р. Добриновиќ, С. Тодоровиќ и М. Н. Диниќ.

Репертоарот во овој период беше зголемен, поразновиден и поинтересен. Се играа следниве писи:

„Кир Јања“, „Родољупци“, „Покондирена тиква“ и „Зла жена“ од Ј. Ст. Поповиќ, „Станое Главаш“ од Ѓ. Јакшиќ, „Избирачка“ од К. Трифковиќ, „Задужбина“ од М. Шапчанин, „Крунисувањето на Душан“ од М. Цветиќ, „Зона Занфирова“ од С .Сремац, „Потера“ од Веселиновиќ-Станоевиќ, „Измама“ и „Два цванцика“ од М. Глишиќ, „Граничари“ од Ј. Франдерајх, „Кнез Иво од Семберија“, „Растко Немањиќ“, „Наход“, „Хаџи Лоја“, „Народен пратеник“ и „Протекција“ од Б. Нушиќ, „Смртта на мајката на Југовиќите“ од Војновиќ, „Јазовец пред суд“ од П. Кочиќ, „Еј Словени“ од Р. Одовиќ, „Тартиф“ од Молиер, „Нарцис“ од Е. Брахфогл, „Присните пријатели“ од В. Сарду, „Пат околу Земјата“ од Ж. Верн и Д'Енери, „Двојна тешта“ од А. Бисон, „Кај белиот коњ“ од О. Блументал-Г. Коделбург, „Париските сиромаси“ од Бризбар и Нис, „Ќерката на робијашот“ од А. Вилбрант, „Во долината“ од А. Гимер, „Немања“ од Јован Суботиќ, „Крањевиќ Марко и Арапина“ од В. Миљковиќ, „Хајдук Вељко“ од Ј. Драгошевиќ и Д. Брзак, „Саќурица и шубара“ од И. Округиќ-Сремац, „Ивкова слава“ од С. Сремац, „Коштана“ од Б. Станковиќ, „Зулумќар“ од С. Ќоровиќ, „Робијаш“ од Е. Сиглигети, „Низа бисери“ од К. Холтај, „Мајчиниот благослов“ од Д'Енери и Г. Лемоан, „Ѕвонарот на богородичната црква“ од Ш. Б. Плојфер, според Иго, „Мадам Сан Жен“ од Е. Паерон, „Госпоѓа со камелии“ од А. Дима-Синот, „Арлезијанка“ од А. Доде, „Драгана“ од Е. Брие, „Галеота“ од Д'Енери и Ф. Диманоар, „Дон Цезар“ од Х. Ечегарај, „Селска лола“ од Е. Тот, „Карловата тетка“ од Б. Томас, „Шелеровиот пансион“ од К. Лафус, „Библиотекар“ од Г. Мозер, „На телефон“ од А. де Лорд и Ш. Фоле, „Ревизор“ од Н. В. Гогољ, „Буридановото магаре“ од Г. де Кајаве и Р. де Флер, „Голгота“ од М. Ст. Предиќ, „Венецијанскиот трговец“ од В. Шекспир, „Чичковата куќа“ од И. М. Мјасницки, „Госпоѓа Икс“ од А. Бисон, „Суѓаја“ од Љ. Петровиќ, „Гренгоар“ од Т. Банвиљ, „Кремонскиот свирач“ од Ф. Копе, драмолетот на М. Јелиќ, „Не плачи“, „Ајша“ од С. Ќоровиќ, „На дното“ од М. Горки, „Пат околу светот“ од Б. Нушиќ, „Хасанагиница“ од А. Шантиќ, „Мамзел Нитуш“ од А. Мелак и А. Мијо (музика Даворин Јенко) и „Кавалерија рустикана“ од Џ. Тарџани-Тацити и Ѓ. Менаши според Џовани Верга (музика П. Маскањи).

Ансамблот на театарот до крајот на сезоната (јули) прикажа две-три слики од војната од А. Гавриловиќ, една сцена пак од војната од некој англиски лекар и „Еј Словени“ од Ристо Одовиќ. Беа одржани и поголем број матинеи со мешана музичко-драмска програма. Под водството на диригентот Нинко Марженик за неколку месеци беа прикажани оперетките „Мамзел Нитуш“ од Анри Мелак и „Кукла“ според либертото на Морис Ордоноа, а музиката на Едмон Одрон, „Ќерката на полкот“ од Албер Мијо, „Врачара“ од М. Милоа — музика Даворин Јенко и драмско-оперската комбинација „Кавалерија Рустикана“ од Џ. Тарџани —Тацити и Ѓ. Менаши, според Џовани Верга, музика Пјетро Маскањи.

Од 1 јануари заклучно со јуни 1915 година, театарот прикажал вкупно 98 претстави од кои 44 се српски, а 54 странски драмски писатели, иако на двапати имаше прекин во работата (првиот пат од 1 до 11 април, заради заразна болест што владеела во градот, а вториот пат заради градењето на летната бина од 15 до 23 јуни). По планираниот буџет театарот требало да оствари од претставите приход од 14.000, а тој остварил 27.000 динари (повеќе 13.000 динари). Сето ова зборува дека доаѓањето на белградските артисти, а при крај на сезоната и на дваjцата артисти од Нови Сад: Димитрие Спасиќ и Михајло Диниќ, придонесоа Скопје да стане театарско средиште во тој период.

Охрабрен од овие успеси на Театарот, Нушиќ со писмо од 14 мај 1915 година се обрна до министерството за просвета и црковни работи во кое укажува на потребата за изградба на нова зграда. Во него истакна дека привремената зграда која

ЧЛАНОВИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Представа 5

У ПОЗОРИШНОЈ АРЕНИ

СКОПЉЕ, СУБОТА 27. СЕПТЕМБРА 1914. ГОДИНЕ

ДЕВОЈАЧКА КЛЕТВА

из народног живота у 4 чина с певањем. Написао Љубинко, редитељ г. М. Петр

Лица:

Стеван Мргодић, сељак	Г. Стаменковић
Јово, син му	Г. Станојевић
Ђорђе Перић, кмет	Г. М. Петровић
Ружа, ћерка му	Г-ђа Бајић
Марко Добрић, свештеник	Г. Поповић
Стеван, Ђаковић учитељ	Г. Бошковић
Милун, викач	Г. Божовић
Анђелија, сироче у суседном селу	Г-ђа О. Илићка
Гвозден Грбић, болтаџија	Г. Р. Петровић
Слаеоје) момци	Г. Миливојевић
Тривун)	Г. Граданички
Вилин, општински писар	Г. Симић
Ранђија, гатара	Г-ца Милојевић
Мара)	Г-ца Љ. Јосић
Јагода) девојке	Г-ца Момчиловић
Јованка)	Г-ца Р. Илић
Тица, српски пандур	Г. Миливојевић
Јеђан дечак	Г. Мали Петровић
Чеговођа	Г. Јовановић

Свирачи. Сељаци и сељанке. Војници и рањеници. Београђани и београђа…
Догађа се у једном селу у Србији близу вароши за време српско-турског рата 1876 и 1877 год.

Г-ђа Бојићка у улози „Руже“ као гошћа.

ПОЧЕТАК ТАЧНО У 8 ЧАСОВА У ВЕЧЕ

ПРОГРАМА ЗА ТЕАТАРСКА ПРЕТСТАВА ВО 1914

требаше да се користи пократко време веќе целосно е дотраена и во неа не може да се продолжи со работа (летно време заради дожд и горештина, а зиме заради студ). Според проектот за новата зграда, таа беше предвидена да биде повисока за 2 м. од постојната. Благодарејќи на тоа, празнината на просцениумот ќе биде висока 5 м. Исто така било предвидено да биде конструирана со двојни тавани (според барањата на модерната сцена) и дека според тоа зградата во задниот дел ќе биде на два ката од каде ќе се шири со две крила што ќе служат за сместување на гардеробата, облекувалната и магацинот. Со тоа зградата ќе изгуби од својата монотонија, а со измените на фасадата ќе добие изглед на модерен театар (на фасадата под проектираните балкони, место столбови ќе има „куќарка“ со две канцеларии). Во проектот било предвидено новиот театар да добие доволно пространо фоаје, а над него еден ред партерски ложи, потоа уште еден ред ложи и галерија со што ќе се разубави внатрешниот изглед и ќе се зголеми бројот на седиштата (од 650 на 840). Беше предвидено во театарот да има парно греење и т.н.

Претприемачот ветувал за три месеци да ја изгради зградата, а за тоа време Театарот да работи во својата градина. Проектот на театарот го изработил архитектот Јосип Буковац, кој во 1911 година ја завршил големата адаптација на Народното позориште во Белград.

Со акт од 16 мај 1915 година, министерот Љуб. М. Давидовиќ, кој претходно го запознал и Министерскиот совет на кралската влада, одобрил да се урне старата зграда и да започне изградба на нова на местото каде што се наоѓаше старата.

Во врска со тоа, театарот изработи нов буџет за времето од 1 август до 31 декември 1915 година. Неговата динамика изгледаше вака[8].

— заштеда за пет месеци	5.333,35 дин.
— помош за пет месеци	16.666,65
— приход од 80 претстави	14.400
— приход од листа, програми	160
СЕ:	36.560,00 дин.

А планираните расходи за овој период изнесуваа 32.599 динари, што значи дека немаше опасност од дефицит. И така градбата започна. Додека таа се градеше, во градината беше подигната под ведро небо и покрај самиот Вардар летната сцена. На неа беа прикажувани претстави до половината на септември.

Во тој летен период публиката седела на кафеански маси и столови. Градбата на новата зграда напредувала. Во септември бил ставен и покривот, а со под беа постелени некои делови на просториите. Преостануваше само малтерисувањето и довршувањето на столаријата. Во една просторија во гимназијата, сликарот-изведувач Доменико д' Андреја ја довршувал новата завеса со сцена од „Крунисувањето на Душан“ според сликата на П. Јовановиќ.

Меѓутоа, стапувањето на Бугарија во војна со Србија ја прекина градбата на театарот. Така, остана само замислата за реализирање на големиот репертоар за новата сезона во 1915/1916 година и за вселување во новата зград. Настаните го оневозможија нивното реализирање. За претставите „Елга“, „Отело“ и „Сонот на летната ноќ“ ролите веќе беа поделени на артистите. Беа одржувани дури и некои проби, а претставата „Гејша“ со која требало да отпочне новиот оперетски репертоар, била полуподготвена.

[8] Државен архив на СРС, Министерство за просвета, несредена граѓа.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

— Државен архив на СРС — несредена граѓа на Министерството за просвета

— Скопско народно позориште „Краља Александра I“ навршило је двадесет година од свога оснивања“, Ванди Косац, „Вардар“ 27. I. 1934 г.

— Народно позориште у Скопљу; Андрија Милчиновиќ

Југословенска обнова-њива — Белград 24 јули 1920 Загреб бр. 23

— Зборник Бранислав Нушиќ — 1864 — 1964 Гаврило Ковијаниќ Неколико података о Нушиќевом раду на унапређењу Народног позоришта у Скопљу.“

БИТОЛА

Петвековната доминација на Османлиите во Битола беше завршена со успешните воени операции на Првата српска армија, сестрано потпомогната од месните револуционерни чети и населението против турската Вардарска армија, во чиј состав влегуваа V, VI и VII корпус, во дојната есен 1912 година. Во тридневните жестоки фронтални борби, што траеја без прекин од 16 до 19 ноември, главно околу Црна Река, покрај Шемница и на Облаковскиот Рид, 'рбетот на аскерите беше скршен и тие панично избегаа кон Лерин и натаму кон Костур.

Се чинеше дека сонцето на слободата светна и во овој дел на Македонија. Но, тоа не беше така. Практично, вековните стремежи на македонскиот народ повторно беа изневерени. Турските поробувачи едноставно беа заменети со нови, кои уште пожестоко атакуваа врз самобитноста на Македонците.

Српската буржоазија осоколена со воените победи, беше заплиснатата од мегаломанскиот бран на создавање на Голема Србија, во чии рамки Македонија и македонскиот народ беа лишени од правата на слободно национално живеење. Во овој дух, наспроти сите предупредувања на прогресивните Срби дека Македонија им припаѓа на Македонците, династијата и нејзините следбеници веќе го изработија планот за забрзана асимилација.

Така, покрај основањето на целосен административно-управен апарат и разгранета просвета, со чија помош сакаа да ги реализираат своите одродувачки планови, тие го поттикнаа и основањето на првиот српски театар во Битола, чија дејност, во својата длабока суштина, одеше во прилог на асимилаторите.

Театарот беше основан кон крајот на 1913 година, во време кога мирисбата на барутот уште се чувствуваше, кога лутите рани нанесени во воените операции сеуште не беа залечени, поточно само неколку седмици по поразот на Турците. Задачата за основање на овој театар му беше доверена на Михајло Лазиќ-Чичо, истакнат театарски директор, режисер, актер и ентузијаст. Тој заедно со група актери од таканаречениот бенефициран театар „Тоша Јовановиќ“ со седиште во Крагуевац, пристигнаа во Битола со цел да го збогатат осиромашениот културен живот, кој впрочем страдаше од хронична неразвиеност низ вековите. Пристигнувањето на артистите во Битола и основањето на градскиот театар, беше извршено по налог на Министерството за просвета ,кое во образложението за овој зафат истакнува дека е така постапено, бидејќи театарот од Крагуевац територијално е најблизу до Битола.

Со оглед на фактот што театарскиот живот не беше соодветно развиен ни во сама Србија, во почетокот на 1914 година беше извршен еден вид

разграничување на дејствувањето на театрите. Така, како територија на дејствување на битолскиот театар му беа определени, покрај матичниот град Битола, уште и градовите **Прилеп, Велес, Призрен** и уште некои други населени места. Но, ваквите обврски градскиот театар можеше да ги реализира само во договор со театарот од Скопје, односно синхронизирано со неговата дејност, како што тоа го соопштува „Политика“ на 30 јануари 1914 гдина.

За да може со поголем успех да ја врши својата мисија, која во интерес на вистината не беше лишена од својата културно-уметничка функција, дејноста на театрите во тукушто „ослободените краеви“ беше следена со будното око на задолжените лица за спроведување на националната политика. Организаторите на новата власт беа свесни за силата на просветата и културата и затоа настојуваа да ги подредат, да ги стават во служба на одродувачките концепции на големосрпската буржоазија, што не беше подарежлива ни кон сопствениот народ, настојувајќи да го одржи во положба на национална напрегнатост и сурова експлоатација. Во оваа насока беше сочинет акт бр. 236 М. П. Л. 914 А. С. на Министерството за просвета од 8 јануари 1914 година, со кој се бара од сите просветни инспектори во јужните краишта да водат сестрана грижа за дејноста на... **„сите просветни, културни и уметнички институции и во делокругот на својата работа да ги вклучат и постојните театри“.** А грижата на инспекторите беше, меѓу другото, да го поттикнуваат оној репертоар што ги разгоруваше големосрпските идеи. Поради тоа, репертоарот на градскиот театар во Битола не се разликуваше од репертоарот на театарот во Скопје.

Артистичката екипа во градскиот театар во Битола, беше составена од актери кои пред тоа беа членови на театарската трупа „Тоша Јовановиќ“. Мнозина од нив беа вистински мајстори на актерската професија, луѓе кои со своите уметнички креации не еднаш ја воодушевувале публиката.

Персоналот на градскиот театар не беше малуброен. Него го сочинуваа 26 лица, кои го правеа целокупниот ансамбл:

Олга Бабиќ, Мита Богдановиќ, Стојан Живковиќ, Станка Живановиќка, Вукашин Ивановиќ, Љубица Штефи-Јовановиќ, Стеван Штефи-Јовановиќ, Добривое Кандиќ, Катица Лазиќ, Лепосава Нишлиќка, Драга Павиќевиќ, Радомир Павиќевиќ, Вукашин Пешиќ, Берта Поповиќ, Иван Поповиќ, Нада Првуловиќ, Катица Протиќ, Ѓорѓе-Ѓокица Протиќ, Љубинка Ракиќ, Раде Романовиќ, Живка Срдановиќ, Јосип Срдановиќ, Олга Тодоровиќ, Билка Хет и Србољуб Хет. Ваквиот состав од 14 артистки и 12 артисти бил во состојба да се зафаќа со реализација на посложен и попродлабочен репертоар, доколку правата на неговиот избор му беа преостапени на ансамблот.

Од овој состав се истакнуваа повеќемина, како на пример Раде Романовиќ (1890 година Габрин кај Горица — 1926 Сараево). Овој артист откако го напуштил театарот во Љубљана, се вработува во градскиот театар во Битола. За него велат дека бил со крајно изградена чувствителност за ритам, што му овозможувало најголеми дострели при режирањето на француските комедии.

Катица Лазиќ е една од најдобрите не само артистки на патувачкиот театар, туку и југословенска актерка воопшто во почетокот на XX век. „Драмска и каракерна актерка, убава, со импозантна појава, угледни и одмерени движења, со пријатно интонирана дикција“.

Михајло Лазиќ-Чичо (1869 Параќин — 13. 02. 1937 година, Ќуприја) еден е од најзаслужните српски театарски трудбеници во внатрешноста. Го завршил животот сосема заборавен, болен и изнемоштен. Лазиќ бил осреден актер, но одличен управител пред сè организатор, авторитетен, достоинствен и меѓу актерите и меѓу публиката.

Во 1907 година го основа театарот „Тоша Јовановиќ“, една од најдобрите српски театарски дружини.

Работата на градскиот театар под раководство на Михајло Лазиќ-Чичо траеше до 1915 година, односно во целиот период наречен од народот „Прво српско“. Најмногу публика била „регрутирана“ од српските чиновници, офицери, професори, учители и членовите на нивните семејства. Некои од актерите по Првата светска војна ќе се вработат во народниот театар во Скопје.

Работата на овој театар, меѓутоа, беше запрена поради разгорувањето на воените операции во Македонија во текот на Првата светска војна. Откако централните сили на Бугарија ѝ ја ветија Македонија, таа се придружи и заедно со Австријците и Германците до 15 ноември 1915 година ја зазеде цела Србија заедно со македонските краеви што беа во нејзин состав. Србите беа принудени да се повлечат на југ, а со нив заедно се евакуира и персоналот на градскиот театар во Битола. На тој начин тој стана воен театар и се стационира во Солун. Тоа е втората етапа од работата на овој театар, кој сè до завршувањето на Првата светска војна дејствуваше со помали или поголеми прекини.

За првите осум месеци по евакуацијата, т.е. од 30 јануари 1917 година до 5 август истата година, тој ги прикажуваше своите претстави во солунскиот театар „Одеон“, а по летото 1917 година па сè до 10 септември 1918 година беше стационирал во Воден. Во текот на овој период театарот го прикажуваше претходно подготвениот репертоар. Во оваа функција тој одигра значајна улога во зголемувањето на борбениот морал на српската војска, која даде свој пидонес за победата над централните сили.

Битола во меѓувреме стана вистински воен полигон. Таа трпеше, како ретко некој друг град, постојани бомбардирања. Градот беше тешко разурнат, а голем број од населението убиен или покосен од епидемиите и отровните гасови. Поради тоа Битола и Верден во Франција, што доживеаја иста судбина, беа прогласени за „градови маченици“.

По пробивот на Солунскиот фронт, Воениот театар се врати од Воден во Битола на 28 септември 1918 година. Од тогаш тој пак започна да работи како градски театар и пак под раководство на Михајло Лазиќ-Чичо. Но, тоа е нов период, за кој подоцна и во друга прилика ќе стане повеќе збор. Тоа е период што уследи по создавањето на Кралството СХС, односно на Југославија.

Мал театарски лексикон

КОМЕДИ-ФРАНСЕЗ

Во првите децении на XVII век, во Франција се развива театарскиот професионализам (од аматерските форми конфрери, Базош и училишниот театар) под закрила на дворот и аристократијата. Во тој поглед мошне значајни се изведбите во Париз во **Отел де Бургоњ.**

Со декрет на кралот Луј XIV во 1680 година театарските дружини на Отел де Бургоњ, на предградието Маре и на писателот Молиер (по неговата смрта) се фузионираат и со тоа се воспоставува **Театар Франсе** или како што е познато под името **Комеди-Франсез.**

Шекспировиот „Отело“ во Прилеп во првите години на XX век

Проф. д-р Харалампие ПОЛЕНАКОВИЌ

* * *

На прилепските и, воопшто, на македонските школувани луѓе во поблиското и подалечното минато сигурно им биле познати поодделни дела на големиот драмски писател Вилијам Шекспир. Меѓу позначајните дела на овој многу плоден писател на трагедии секако спаѓа и „ОТЕЛО“, таа трагедија во која бесмртниот драматичар ја раскажа, со голема динамичност, трагичната судбина на храбриот генерал на венецијанската војска, Мавров Отело и благородната и прекрасната венецијанска благороднича Дездемона.

Запознавањето со ова дело на Шекспира се воспоставувало најчесто преку школската лектира, што идела како дополнување на предавањата на часовите од народен јазик и литература, а во извесни случаи и преку изведбата на ова дело по разни театри во нашата земја или во странство, каде трговската работа или потребата за школување на разни факултети ги водела македонските луѓе во минатото. На тој начин судбината на невината и во Отело искрено вљубената Дездемона и на исто така силно вљубениот Отело, како и на ѓаволската интригантска мајсторија на Јаго, жедниот за одмазда, заради навредите, што му ги нанел Отело. Заправо, Јаго се надевал да стане лајтнант на Отело, меѓутоа Отело го одбрал Касио за свој лајтнант; а Јаго бил назначен за знаменосец. Покрај тоа:

„Го мразам Мавров! Оди таков глас
на мојот брачен кревет дека тој
Обврската ја исполнувал моја.
А верно ли е, не сакам да знам;
ми стигна мене само сомнежот
да постапам ко уверен во сè.
Тој полна верба ми дава, и така
со лесно целта ќе ја постигнам.
Наш Касио е убавец... Е, што?
да можам да го истуркам и после
да славам успех со измама двојна!
Но како? Како? Да помислам, стој...
По малку ќе го заблудам Отело
дека е близок со жена му тој.“

(Вилијам Шекспир, „Отело“, препев Блаже Конески, Скопје 1971, 8,40).

Од 4—6 стих, што се приведе, се гледа дека Јаго не е сигурен во неверството на неговата жена Емилија со Отело. Убав доказ за тоа е искреното пријателство меѓу Дездемона и Емилија за време на престојот на Кипар и, уште повеќе, префрлањето на Емилија на Јаго:

„О, позор за нив. Нели таков гад
/некаков итар лиживаганко/
и тебе еднаш ти помете ум,
што почна да ме ревнуваш за Мавров“

(Шекспир, Отело, 156).

Интригата на Јаго им беше доста добро позната на нашите луѓе...

Во прилогов сакам да укажам уште на еден пат по којшто некои прилепчани — а веројатно и други луѓе од Македонија — и пред сè неписмени, ја примиле историјата на Отело и Дездемона, и ја имале постојано пред своите очи и сликата на главните актери на оваа трагедија.

Се работи за следново.

При една посета кај вдовицата Стефа, жена на покојниот прилепски трговец Трајче Кафакаловски живее на улица „Андон Слабејко“, бр. 16, во Прилеп, има 76 години и само основно училиште) имав можност да ја чујам од тетка Стефа нејзината верзија на историјата на Отело и Дездемона, документирана со четири големи слики, ставени во убави рамки (големина на сликите: 72 x 53 см); сликите биле изработени во повеќе бои и се, всушност, копии од некои уметнички дела. За жал, на копиите не е запишано името на авторот.

На сликите се дадени главните сцени, главните моменти од трагедијата „Отело“. Водејќи ме во гостинската соба, домаќинката Стефа ми ги покажа четирите слики-илустрации на теми од „Отело“, коишто претставуваат најубав украс на ѕидовите од гостинската соба на скромната куќа на фамилијата на покојниот Трајче.

Наоѓајќи се пред четирите големи композиции, тетка Стефа започна да ја раскажува со голема чувствителност трагичната судбина на Отело и Дездемона, кои паднаа како жртви на препредниот интригант Јаго, секој час со прст покажувајќи на односните слики.

Еве ја приказната на тетка Стефа, како таа ја чула од него, и како ја доизградила.

Покажувајќи на првата слика, раскажувачката Стефа ја започна својата верзија на „Отело“: *„(Отело) му ја сака на татковото керката; тој не ја дава, и таа го сака“*. Ова е коментарот што Стефа го даде за првата слика, на која се прикажани: Отело, Дездемона и нејзиниот татко Брабанцио, во домот на Брабанцио во Венеција, веројатно во куќата што венецијанците, во една од бројните легенди, ја наречуваат „куќата на Дездемона“ а се наоѓа на левиот брег на Канал Гранде недалеку од Марковиот плоштад и дуждевата палата. На сликата е фиксиран моментот кога Отело им ја раскажува својата бурна историја, борбите што ги водел за победата на венецијанското оружје и со тие свои борби успеал да го придобие срцето на убавата Дездемона.

Толкувањето на Стефа не се согласува со претставата на оваа слика од Отело.

По интригите на Јаго, главните личности од трагедијата се наоѓаат во дуждевата палата: едни на советување за испраќање венецијанска флота на чело со Отело на Крит, за одбрана од турските напади, а Барбанцио, Јаго, Родриго, со офицерите, пристигаат да барат правда од дуждот-против Отело, кој божем со „врашки сторенија“ ја измамил

Дездемона и се оженил со неа. Дуждот бара објаснување од Отело, а овој ќе го изнесе во подробности целиот случај:

„На татко ѝ јас присрце му бев,
и често дома ме канеше тој.
Ме тераше да расправам за текот
на мојот живот — за сешто по ред —
за сите битки, опсади и случки
што бев ги минал. Му раскажував сѐ,
од дните детски почнувајќи, дури
од часот кога посака да слуша.
опасности на суша и на море:
Јас зборував за сите страдања,
за малку како избегнав смрт,
и како в плен ме зеде суров враг,
ме продаде во ропство, како после
се откинав .....
..... А сите тие сказни
ги слушаше со занес Дездемона.
И кога неа куќната работа
ја викаше, ќе гледаше за час
да заврши и назад да се врати,
жедно пак да следи секој збор.
Го видов тоа, и во згоден миг
ѝ дадов повод за умилна молба —
сѐ редум да ѝ прераскажам, кое
во одломки го беше веќе чула,
но не во строга врска и по ред.
Го почнав мојот расказ и не еднаш
ѝ догледав, со трепет, солзи в очи
. . . . . .
благодарна ми рече — ако имам
мој другар да е вљубен во неа,
ќе треба само такво нешто тој
за себеси да расправи — и тогаш
ќе може да го сака. При тој миг
јас сето срце ѝ го отворив.
Ме зажуби за страдот што го минав,
ја зажубив за тоа чувство.
..... (Вилијам Шекспир, Отело, превел Блаже Конески, Скопје, 1971, 29—30).

Продолжението на раскажувањето на започнатата љубовна историја меѓу Дездемона и Отело, е прикажано на втората слика, што ја краси гостинската соба на Стефа Кафкаловска.

Еве го раскажувањето на Стефа: покажувајќи со рака на втората слика: *„одат кај царот, што ќе реши царот. Тој го клава прстот на главата и се чуди што да прави. И решил, да му се дај“.*

Всушност, станува збор за разгледувањето на случајот пред дуждот. Втората слика го прикажува моментот кога дуждот со придружбата, во дождевата палата, каде се дојдени и актерите од првата слика, Дездемона, Отело, Брабанцио, ја слуша изјавата на Дездемона:

„Јас знам, мој татко, дека мојот долг
е надве овде разделен: и вам
за животот и грижата ви должам,
а животот и одгледот ме учат
чест да ви давам. Родителе мој,
мој повелник сте, а јас ќерка ваша,
но овде со вас стои мојот маж.
Па дајте ми на Мавров да му бидам
до толку и јас покорна, ко вам
што мајка ми ви била, кога она
земајќи ве, се делила од татко“. (стр. 36—37).

Според Шекспир, по искрената изјава на Дездемона, очајниот татко ќе извика:

„Бог со тебе! Јас свршив, ваша светлост.
Би можело, по волја ако ви е,
да минеме на дела државни.
О, поарно да немав ќерка јас,
а друго дете да посвоев! Мавре
приближи се! Од сета душа тебе
јас она ти го подарувам, кое
од сета душа баш би ти го зел,
да не е веќе твое
(На Дездемона)
Мило злато,
се радувам што друга ќерка немам,
а инаку ќе станев тиранин
од ова твое бегање, и в пранги
ќе беше таа скована. Јас свршив“.

А дуждот, „царот“ на Стефа, кој „го клава прстот на главата“ ќе рече:

Дозволете да кажам место вас
збор што ко скала ќе може да служи
Вљубените да најдат проштење...

На крајот, за потребите на Венеција, Отело и Дездемона, Јаго и Емилија и целата придружба, со венецијанската флота отпловуваат на Кипар...

Овој дел од верзијата на Стефа е најслободно даден, бидејќи тој сосема се одалечува од Шекспировиот текст. За вакво оддалечување има основа и во третата слика од гостинската соба на Стефа.

На третата слика прикажани се Дездемона и Отело како се шетаат по паркот (на Кипар), а нив ги придружува Јаго. Од појасот на Дездемона испаднува шамичето, што како најдраг спомен од Отело го чувала, а Јаго го дига шамичето, сметајќи го за најискрен „корпус деликти“ за неверата на Дездемона и нејзините љубовни врски со Касио. Слободното оддалечување од Шекспировиот текст оди во два правца: ниту Јаго се издал за љубовник на Дездемона, како раскажува Стефа, ниту пак шамичето на Дездемона дошло во рацете на итрецот Јаго, на начин како е прикажано на сликата. Кај Шекспира е тоа сосема поинаку изнесено, и во поглед на тоа кој требало да го изигрува љубовникот на Дездемона, и како шамичето на Дездемона дошло до рацете на Јаго.

Со ѓаволска итрина водејќи го заплетот, Јаго успеа да го доведе Отела до лудило од љубомора. И измаменият Мавар — ја задавува Дездемона и се самоубива.

Сцената, завршната и во трагедијата на Шекспир, на која е прикажана спалната соба на Отело и Дездемона, и задавената Дездемона во креветот со Отела, кој се самоубива, дадена е на последната, четвртата слика од гостинска соба на Стефа. Коментарот на Стефа за крајот на несреќните љубовници гласи: *„Тој* (Отело) *поверува дека* (Дездемона)*му била неверна — и отиде да ја заколит. Ја заколува. Откако ја закла, разбрал оти е ова лага и со истиот нож се убија самиот себе и на неја е паднат“.*

И во овој случај верзијата на тетка Стефа се оддалечува од Шекспировиот текст. Како се знае, по совет на Јаго, Отело ја задавува Дездемона по долгата дискусија што ја воделе Отело и Дездемона, тој докажувајќи дека таа го изневерила, а таа дека само него го љуби и дека неговото шамиче, што ѝ го дал на поклон, само случајно можело да дојде до Касио. Крајот на приказната на Стефа Кафкалоска е еднаков со текстот на Шекспира, само во друга форма даден. Видовме како е кај Стефа, а еве го кај Шекспира:

Од историјатот на драмската уметност во Битола

„Крвавата македонска свадба“ во Битола непосредно по создавањето на Кралството СХС

Душан Хр. КОНСТАНТИНОВ

Драмата на Војдан Чернодрински „Крвавата македонска свадба“, напишана врз основа на вистински збиднувања во Македонија под османското феудално и крајно тиранско и нечовечно владеење, изигра вонредно значајна улога во однос на постепеното но сигурно будење на македонската национална свест и во однос на речиси неусетно револуционизирање на широките народни средини во поробената татковина.

Меѓутоа, прашањето за нејзиното влијание врз македонскиот народ во одделни периоди на неговата понова макотрпна историја е занимлив предмет за натамошни истражувања. Како и да е, оваа прочуена драма имаше бурна судбина како да се работеше за живо суштество: ја гонеа, ја забрануваа; а Македонците — и во татковината и во белиот свет — ја подготвуваа, често и тајно, ја прикажуваа каде што можеа и ѝ се восхитуваа и на стотата претстава како да беше премиера.

Големосрпската буржоазија ги почна своите денационализаторски притисоци врз македонскиот народ веднаш по свршувањето на Првата светска империјалистичка војна и по создавањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците. Тоа беше почувствувано и во Битола, што по воспоставувањето на државните граници стана град без перспективи за натамошен развој и растеж во стопанството, културата, уметноста. Во условите на новото национално ропство, група млади битолски Македонци се договорија да го разбрануваат духот на своите еднокрвни сограѓани и да го поттикнат натамошниот подем на националната свест со помош на вонредно саканата и динамична „Крвава македонска свадба“.

Тие се собраа, во 1923/24 година, го одредија за режисер прилепчанецот **Павле Павлевски**, населен за постојано во Битола, и почнаа со редовни подготовки на драмскиот текст. Подготовките ги вршеа по куќите, што имаа поголеми соби, во Гени Маало. Павлевски, како уметник-самоук и во ликовното творештво, беше задолжен и со сценографија и костимографијата. Од тогашните артисти-аматери попознати беа **Борис Лавчански,** кој ја доби ролјата на Осман бег, и младиот правник **Никола Младенов**, кој ја толкуваше улогата на Цвета, бидејќи во групата немаше артистки.

Аматерите добија дозвола од полициските власти за изведување на драмата. При тоа им објаснија дека се работи за период од османското владеење во Македонија. Властите не видоа ниту една предпремиерна проба. За да не пропадне напорот за прикажување на драмата, организаторите ги растурија влезниците по куќите на проверени македонски родољупци, а основна цел на таквото растурање беше да се спречи влегување на полициски доушници, поткажувачи и провокатори во салата. „Крвавата македонска свадба“ беше прикажана во горната сала на Алимпиќевото училиште. Просторијата беше преполна, а гледачите ракоплескаа со невоздржано восхитување, скандирајќи повремено „Ма-ке-до-ни-ја! Ма-ке-до-ни-ја!“

Аматерската група сакаше да даде уште неколку претстави во градот, а потоа да почне со гостување по поголемите соседни села, меѓутоа полициските власти, откако научија како реагирала публиката во текот на претставата и по завршната сцена на „Крвавата македонска свадба, го забранија нејзиното натамошно изведување.

Мал театарски лексикон

Некои значајни театри во Европа

■ По реставрирањето на монархијата 1660 година во Англија, Лондон повторно ги отвора театрите. Така, 1663 година е изграден театарот „Друри Лејн“, а 1732 година и „Ковент Гарден“.

■ Во Виена во 1776 година се гради прочуениот Бургтеатер во почетокот како дворски, а потоа како национален театар.

■ Во XVIII век во Италија се градат неколку извонредни театарски објекти: Театро Арџентина во Рим, Ла Скала во Милано, Фениче во Венеција и Сан Карло во Неапол.

Мал есеј на тема:

Дилеми и размисли на театарската критика

Иван ИВАНОВСКИ

За феноменот и за суштината на критиката, што во еден нужен континуитет ја следи тековната театарска продукција и проблематика, за императивот и неопходноста од нејзиното постоење, за поврзаноста на спомнатава област со театарот и со театарската уметност во целина, за тоа колку судот на театарскиот критичар ѝ помага на публиката во определувањето на она што е навистина автентично и естетски проверено, за театарската критика воопшто, при најразлични поводи кај нас и во светот толку многу е пишувано и расправано, што е невозможно да се наведат сите презентирани трудови, книги, соопштенија, разговори и слично. Се знае-многу брилјантни пера на есеисти, теоретичари, историчари на театарот, театарски творци, не еднаш се занимавале со најразличните аспекти на театарската критичарска мисла; ја осветлувале, ја анализирале, доаѓајќи секогаш до низа интересни опсервации и заклучоци. Дебати (официјални и неофицијални) за овој вид специфична, и би се осмелил да речам, деликатна дејност, биле нагласено присутни на разни собири на луѓето од театарот, сеедно дали се работело за симпозиуми, за драмски фестивали или за други театарски манифестации.

И воопшто, може ли да не се говори и да не се пишува за театарската критика?! Реагирањата, негативни или позитивни, во писмена или устна форма, не се ништо друго туку потреба да се искаже (не)задоволството или револтот од изнесениот суд. Зашто, како што на едно место мошне луцидно ќе забележи големиот хрватски режисер — Бранко Гавела **„негативната критика, можеби, најмногу боли во театарот, бидејќи објектот што е во прашање е толку суптилен, а е од толку апстрактна природа, така што живее само во импресиите на оние што го примаат“.**

Кај нас, во Југославија, мошне искрено и вдахновени мисли за театарската критика имаат искажано голем број театарски ерудити, експерти на театарската уметност и мајстори на уметничкиот збор, меѓу нив **Стјепан Милетиќ, Бранко Гавела, Мирослав Крлежа, Ранко Маринковиќ, Хуго Клајн, Бора Драшковиќ, Ели Финци, Велибор Глигориќ, Милан Богдановиќ и Јосип Видмар.** На сложеноста на проблемот на критиката, С. Милетиќ, на пример, ќе почувствува потреба да укаже кога тој имал одвај 19 години, дошол тогаш до становиштето според кое **„потешко е да се напише добра критика, отколку добра пиеса, бидејќи критиката ако сака да биде квалитетна мора да биде оригинална“.** Од повеќето театарски расправи, одржани во нашава земја, секако од посебно значење за театарската критика е онаа што се водеше во Нови Сад во рамките на IV Меѓународен симпозиум на театарските критичари и театролози, на која во средиштето на интересирањето се најде актерот во светлината на театарското критичарско опсервирање.

Во Македонија не може да се рече дека е многу пишувано и дебатирано за театарската критик, освен, се разбира, попатно (повеќе негативно, отколку позитивно), кога оцените во најголемиот број случаи се дадени а приори, кога по правило изостанувал поаналитичност и поаргументираниот приод, кој најчесто бил заменуван со поопшти и паушални вреднувања надвор од контекстот на состојбите во театарот, што безусловно придонесуваше сосема маргинално да се разгледува (ако воопшто и се разгледувала) една толку многу чувствителна и деликатна област, како што е театарската критика.

А дека критиката, како и театарот, секогаш ќе се наоѓа во фокусот на интересирањето и љубопитството на јавноста (во случајов театарска), и дека тие ќе бидат почесто напаѓани, а поретко бранети — тоа треба да се прифати како судбинска одредница на професијата, и таа од тоа никогаш не ќе може да избега!

Воопшто не ми паѓа на ум да ја бранам театарската критика кај нас, цврсто убеден дека таа не може да биде многу подобра, ни полоша од тоа каков е нашиот театар, од резултатите што тој ги постигнува и така натаму. Сепак, имам потреба да се потсетам и истовремено да потсетам и некои други кои имаат недоверба, да не речам и аверзија кон критиката, **дека македонската театарска критика од ослободувањето до денес, впрочем како и македонскиот театар, имаше свои плими и осеки, свои ѕвездени мигови, но и падови.**

Постоеја периоди кога критика за една премиера се пишуваше на цела страница од големиот формат на „Нова Македонија“, макар што тоа беа критики, рецензии и друго, на автори со една понагласена литературна ориентација, макар што обемот на критиката не секогаш мора да значи нејзина комплетност и целосно обезбеден квалитет. (Протагонисти на едно такво критичарско видување, своевремено беа: **Димитар Митрев, Јован Бошковски, Бранко Заревски, Коле Чашуле и Александар Ежов).** Би потсетил и дека редовните театарски рубрики на одделни наши списанија за култура, уметност и општествени прашања (посебно рубриките од 70-те години на **„Разгледи“, „Современост“ и „Стремеж“**) му нудеа на читателот благовремени, систематични и мошне исцрпни прегледи за она што е најрелевантно на театарски план во Републиката, дека театарската критика порано се наоѓаше во рацете на поголем број творци на перото, знаејќи многу повеќе отколку сега да се наложат со својот авторитет. Но, тоа е веќе историја, а мене, во случајов повеќе ме интригираат и ме тревожат некои прашања и дилеми на театарската критика што се во најтесна или многу блиска врска со театарот, со она што е негова жива и секојдневна пулсација, негов крвоток и живот...

Општопознато е дека театарот не постои сам за себе. Тоа, како едно големо откровение, како најкомплексна и најдијалектичка уметност, како облагородување на духот им е потребен на луѓето заради кои и постои театарската уметност; тој му е неопходен на општеството, зашто е **„во најнепосредна и секојдневна комуникација со не-**

го“ (Гојко Милетиќ), зашто е мерило за дел од неговите постигања и потврда за неговата идентификација пред лицето на светот. Уште помалку сама за себе може да егзистира театарската критика. Нејзината објективна нужност е повеќе од евидентна и таа бездруго треба да се бара во творечкиот контакт со сето она што се случува на драмската сцена, во театарскиот салон. И оние што само навидум не се заинтересирани за мислењата на театарската критика, сепак, кога е во прашање нивниот настап или настапот на нивниот најблизок соработник, некаде внатре, со голема нестрпливост го очекуваат „гласот“ на критиката. Исечоците од некоја новинска или друга рецензија се оние драги нешта, што остануваат како единствено сведоштво за постоењето на еден одреден актерски, режисерски или сценографски резултат; тие, заедно со пожолтените фотографии љубоморно се чуваат, за да сведочат за едно време, за една театарска младост, за едно неповторливо минато. Аплаузите, што како меурчиња се распрснуваат по претставата и се преселуваат во спомените, како и по неколку редови напишани за некоја улога, за некоја одредена постановка и слично, расфрлани по весниците и списанијата, во разни книги, — се единствената привилегија што ја имаат театарските творци, тоа е практично сè што им останува! Оттука и онаа стара и толку позната вистина дека **„театарот е уметност на најтрошната градба на светот, на човековото тело и на човековиот глас“** (Јован Христиќ); оттука и горчливото сознание дека оној што во својата кариера останал надвор од интересирањето на театарската критичарска мисла **„е мртов и останува како пресушен цвет во споменар“** (Силвестру, едно од водечките театарски критичарски пера во СР Романија).

Ако се повикаме на мошне точното и прецизно забележување **на** познатиот режисер, теоретичар и театролог — Бора Драшковиќ дека **„театарот е како часовник“** и дека **„неговите стрелки го покажуваат само ова време, во кое го препознаваме нашето минато и ја насетуваме иднината“**, тогаш немаме причини ова негово тврдење да не го прифатиме и за театарската критика. Критиката не може да оди многу напред пред театарот, бидејќи е премногу врзана за него, зашто е негов нераскинлив дел... Но, оној театарски критичар или рецензент кој заостанува зад сè што е актуелно и современо што се случува на домашните и странските драмски сцени, кој не е доволно проникliв и љубопитен, ја губи и најминималната шанса да биде убедлив и веродостоен толкувач на актуелниот театарски миг, остануваќи на тој начин по некое непишано правило на периферијата на настаните. Такво критичарско опсервирање и реагирање никому не му е потребно. Тоа најмалу му е потребно на нашиот современ театар.

Доаѓајќи до овој заклучок, што некако сам по себе се наметнува, доаѓаме и до прашањето за тоа каква треба да биде вистинската критика?

Застапувајќи се за максимална стручност во секој критичарски текст, прифаќајќи ја за мериторна само онаа критика што е комплетна и комплексна во секој вид, а пред сè и над сè — објективна, на две значајни компоненти би сакале да го задржиме вниманието и да укажеме на нивното значење. Тоа се: современоста и поострата рефлексивност. Тоа значи дека професионализацијата на театарската критика не е можна без доминантно присуство на жива, динамична, темпераментна, имагинативна, полнокрвна критичарска мисла, а кога во критиката воопшто постои насока на мислењето, неизбежно се соочуваме со проблемноста на критиката. Ни со ова замките не се избегнати ,ниту можат лесно да се избегнат, особено од страна на онаа критика што е тесна во своите гледања, што не е во можност да ги надмине позициите на одамна застарената естетика што не е доволно или уште поточно речено-длабоко индивидуална, што лесно им се подава на модата и снобизмот, што не е еластична, што не е јасна во судот и во своите најпрецизни определувања.

Инаку, пред какви сè сложени и тешки задачи е ставена театарската критика, и кои сè особини би требало таа да ги има, можеби најрељефно зборуваат и следниве не мали барања што ги поставува во еден свој критичарски текст познатиот југословенски театарски режисер и своевремено мошне активен театарски критичар Хуго Клајн: **„Критичарот треба добро да забележува, да умее да почувствува и да расудува, да не го превидува она што е битно и да не наседнува на евтини трикови; да не поверува лесно во вистинитоста кога е во прашање опсена; да има култура и љубов за театарот, да е чесен и храбар, да смее да се замери и да му се спротивстави на општественото мислење, ако е уверен дека е тоа погрешно...“**

И под претпоставка еден театарски критичар да ги содржи сите спомнати и многу други особини и квалитети **(ерудиција на познавањето, проникливост во откривањето на суштините, интуитивниот усет, внатрешната страст, јарката аналитичност, неспокојниот темперамент и друго)**, тешко би можело да се поверува дека постои идеална театарска критика, односно идеален проследувач на тековната театарска проблематика. Причината за ова е мошне едноставна и таа треба да се бара во непобитниот факт дека, како и секој друг, и критичарот е жив човек, со сите недостатоци, но и извесни предимства, со право на свое лично забележување, но и на свои евентуални грешки, а кога е така, извесната субјективност во оценувањето е скоро неизбежна. Лошо е кога грешките се прават намерно, кога се повторуваат од еден во друг текст, а ова е незнаење и ненаоѓање потреба за проширување на хоризонтите, за барање нови вистини и сознанија, кога постои преднамера, злонамерност, препотенција.

Размислите, неспокојствата и дилемите на театарската критика се многубројни; тие само се ројат, кружно се шират. Меѓутоа, една од нив како да е постојано присутна во пишувањето, во валоризирањето на одреден тековен и друг театарски настан, а имено — зошто при оценувањето, на пример, на една праизведба, на една премиера, па и на едно театарско гостување, главно или скоро исклучиво акцентот се става врз драмскиот текст, а најмалу се пишува за она што би требало да биде суштина и предмет на вистинската театарска критика-актерската игра, пред сè, а потоа и режијата, остварувањето во областа на сценографијата, костимографијата, музичкото оформување, светлото? Ова прашање постојано ме исполнува, ме опседнува, просто ме прогонува кога седнувам да пишувам рецензија за некој нов сценски проект. Прашањето не еднаш гласно сум го слушал од голем број театарски творци, на кои, со право, не им е сеедно колку и како ќе се пишува за нивниот огромен труд од неколку месеци. И убеден сум дека ваквите и слични реагирања се повеќе од оправдани — нив ќе ги има сè додека постои театарска критика со понагласена литературна ориентација, која има мошне длабоки корени во своето постоење, која тешко се определува за напуштање на чистата литература за сметка на другите компоненти на претставата. Откажувањето од лаконските оценки за дострелите во глумата, за режисерските достоинства, за достоинствата во доменитe на сценографската, костимографска уметност и слично, односно рамноправниот третман и комплексното опфаќање на сите

атрибути што прават една сценска реализација е единствениот пат со цел критичарската замисла да стане вистинска почва на подлабока и посодржинска анализа и да се добие потребната и поголема професионалност во работата.

Поради овие и низа други недоразбирања на патот меѓу театарот и театарската критика **(тие постоеле и веројано ќе постојат и во иднина, и затоа треба да се сфатат како нешто сосема природно и нормално),** тежиштето ќе биде ставено секогаш кон она критичарско опсервирање што е добронамерно, макар и не најпрецизно и најточно, што ја носи одликата на искрен напор да укаже не само на лошите, туку и на добрите страни на изведбата, зашто укажувањата се повеќе од потребни во театарот каде што артистот, на пример, не може да го види својот резултат. Притоа не смее да се заборави на фактот дека да се критикува значи да се признае присуството (или отсуството) на една вредност на делото. **Најпосле, критичарот не е оној што се изјаснува за едно дело, туку оној кој ја покажува неговата смисла и суштина . . .**

Можеби за сево ова се потребни многу време, студиозност, стрпливост, човек целосно предаден во професијата. Времето, студиозноста, стрпливоста се повеќе од потребни во театарот. Нив ги бара и театарската критика, која ќе биде респектирана и широко прифаќана единствено доколку е професионално продлабочена, доколку се располага со талент за зрело и внимателно расудување на појавите во театарскиот живот, доколку се избегнат академската строгост и закостенетост во излагањата, доколку постои јарка аналитичка насоченост, односно аналитичка методологија, вкус, мера и слично. Внатрешната зрелост на театарскиот критичар, без која не може да се замисли навлегувањето во толку богатите светови, какви што се световите на еден Шекспир или Чехов **(во нив критичарот се губи како новодојдениот во еден непознат голем град!) не треба да се поистоветува со најтесниот професионализам, што најчесто доведува до една нејасна терминологија, до бегање од суштина на проблемот.**

Меѓутоа, постои еден проблем, еден парадокс и во театарот и во театарската критика. Ако уметноста на актерот е уметност на еден миг, слично може да се каже и за критиката; таа според својата природа, одговарајќи на императивите на денот, во вечната потрага да ги фиксира недофатливите мигови што се случуваат на сцената, се задржува само на една претстава (најчесто на премиерата) и тоа е првиот и конечен суд за претставата што може, но не мора да биде и најдобар. **Остануваат невреднувани падовите и нагорнините на следните изведби, тоест натамошниот живот на една сценска реализација се препушта на случајот.** Многу ретки и осамени се случаите кога критиката се навраќа на еднаш веќе оценетата претстава . . .

Буквално ништо или многу малку останува од една изведба-театарските афиши и програмски листови, фотографии, и се разбира, напишаниот збор за артистот, за претставата, за театарскиот чин, воопшто, и затоа евентуалните неправди што ги трпи театарот се многу поголеми од која било друга уметност. Афишот и пожолтената фотографија нè пренесуваат во минатото, го запираат ôдот на времето, а театарската критика е таа која ја дополнува и ја проширува атмосферата за едно време, за еден простор и преку неа најцелосно и најрелјефно се реконструира една историја, една епоха во театарот!

Истакнувајќи го ова, не знам зошто на ум ми доаѓаат зборовите на големиот дух на француската театарска култура — на режисерот Антуан Витез. Тој при еден повод ќе истакне дека **„за да се создаде театар значи да се преместуваат планини“.** Има некаква чудна, но истовремено чудесна и длабока метафоричност во овие размислувања, зашто македонските театарски творци, кои со својата безгранична љубов, со несомнената надареност и творечки импулс, што се основни начела во уметноста (овде не ги издвојувам творците од областа на пишаната реч, сеедно дали се работи за драмски писател или критичар што му се посветиле на театарот и кои сите заедно прават една нераскинлива целина), **удирајќи ги темелите на македонското театарско дело, навистина мораа да ги преместуваат планините, да создаваат еден нов релјеф ако така може да се каже, во мапата на македонската театарска историја.** Што значеше тоа, можат да потврдат и да посведочат посебно оние што храбро и непоколебливо го поминале тој необично тежок и трнлив пат.

Патот и на театарот и на критиката е идентичен — тој води кон вистината за човекот, во откривањето на неговата убавина и во убавината на светот.

Мата Милошевиќ:

Сите видови на сценско изразување се добри ако се автентични

(РАЗГОВОРОТ СО РЕЖИСЕРОТ И АКТЕРОТ МАТА МИЛОШЕВИЌ ВО ЕМИСИЈА НА ТВ СКОПЈЕ ГО ВОДЕШЕ РЕЖИСЕРОТ НАУМ ПАНОВСКИ)

Мата Милошевиќ е несомнено најмаркантната и најзаокружената личност на белградската режисерска школа. Тој и во многу нешта е и нејзиниот основач.

Во повоените години, во времето кога доста школски му се приоѓаше на системот на Станиславски, Мата Милошевиќ со своето големо актерско искуство, а и со мошне интересни режисерски експерименти, му пријде на наследството на Константин Сергеевич Станиславски сосема недогматски и одбра од неговото учење она што им одговараше на темпераментот на нашите уметници, а пред сè на актерите. Мислам дека заедно со Бојан Ступица, голема заслуга на Мата Милошевиќ е што во тие години внесе една неилустративност на системот на Станиславски. Воведе еден слободен период. И на тој свој начин, мошне инспиративен, создаде неколку антологиски претстави.

Со Мата сите сакавме да работиме, затоа што тој внесуваше во нас сигурност. Кога седна за режисерската маса бевме сигурни дека пред нас седи некој што нè познава. Кој знае каде треба да се стигне. И каде сè, како што тој тоа го зборуваше со мошне едноставен јазик, сè што е внатре кај актерот, мора да излезе надвор. Сè што режисерот мисли да го каже, сето треба да го покаже со своите режисерски средства, и воопшто, Мата Милошевиќ е мошне интересен во својата работа со актерите. Тој невообичаено го почитува актерот, и тоа на еден специфичен начин. Тој со него не теоретизира многу, тоа е еден стар факт од белградската режисерска школа, што потекнува уште од Исаиловиќ, кој беше дури построг во тој поглед, уште помалку разговараше со актерите. Мата Милошевиќ не теоретизира многу со нив, но мошне ја почитува нивната уметност. Во рамките на својата концепција, што на првите проби можеби ја соопштува мошне кратко, тој тоа го спроведува како некој голем војсководач знаејќи ја својата цел, и во рамките на таа режисерска концепција и она што го води, на секој актер му налага да креира и донесува некои свои индивидуални вредности.

Тој никогаш не беше заточеник на формата. И секогаш се стремеше кон откривањето на содржината, на она што е битно кај писателот. Професорот Милошевиќ нè навикна во работата на постапност, упорност, на смисла за истражување и навиките што ги стекнавме во таа строга, но сакана школа на професорот Милошевиќ, останаа за цел живот.

МАТА МИЛОШЕВИЌ

ПРИЈАТЕЛСКО УБЕДУВАЊЕ

На мојот млад пријател, режисерот Пановски, му појде од рака, не знам како, да ме наговори во оваа емисија на скопската телевизија, што ѝ е посветена на мојата режисерска работа, да се појавам барем за миг пред ТВ камера.

Всушност, никогаш не сакав да се појавувам пред публика, освен како актер. Порано сепак морав почесто да се појавувам, не успевав тоа секогаш да го одбегнам. Но, подоцна, а особено кога престанав да глумам, упорно ги одбивав сите љубезни и ласкави покани да говорам нешто, било на ТВ или надвор од неа. Всушност, им се восхитувам на оние луѓе кои успеваат и кои се спо-

собни сосема слободно да се појавуваат пред собири или на ТВ, и слободно да говорат. Или барем на оние кои успеваат да го совладаат својот отпор кон тој чин. Јас, за жал, ги немам тие способности, затоа и те одбивав. Едноставно, се чувствувам мошне незгодно, а не сакам така да се чувствувам. Затоа и сега во овој момент одвај чекам да ја исклучиме камерата, и тогаш намира да поразговараме за мојата режисерска работа, само пред микрофонот, што сепак ми е малку полесно. Моето определување за режија не дојде случајно ниту е плод на некое размислување или решение. Ниту поради некое мое незадоволство од глумата, бидејќи и натаму продолжив да глумам. Веќе моето прво аматерско театарско истапување беше спој на режија и глума.

Беше тоа во 1918 кога со своите другари правев претстави по куќите. Се сеќавам дека прва таква претстава беше едночинката на Трифковиќ „Љубовно писмо“, а јас бев и режисер и ја играв улогата на д-р Видиќ. Така тоа беше истовремено и мојата прва режија и прва улога. Имав тогаш нешто повеќе од 16 години. По куќите така подготвив и играв неколку актовки на Трифковиќ. Подоцна, веќе во актерското училиште и во театарот, режирав по разни дилетантски друштва претстави од кои многу никогаш и не беа изведени. Од поголемите претстави што ги режирав пред да почнам тоа да го работам во Народниот театар, беа комедијата „Карловата тетка“ со групата „Абрашевиќ и „Аргуполусовата тајна“ на Чапек, што ја подготвив во 31-та година, со Академскиот театар, изведена во големата зграда на Народниот театар.

ПРВИОТ НЕУСПЕХ

Значи, бев веќе познат како режисер на аматерските групи, и беше само прашање на времето кога ќе почнам да режирам и во театарот. Отсекогаш верував дека тоа еднаш ќе дојде, и речиси и не се изненадив кога ми ја поверија режијата на „Максим Црноевиќ“. Претставата доживеа извонреден неуспех. Би било предолго овде да зборувам за причините за тоа. Меѓутоа, се разбира дека за тоа најмногу придонесов јас самиот, односно моите режисерски обиди за кои не беа погодни ни делото ни времето. До моето преминување во Југословенскиот драмски театар режирав 20 и неколку претстави од кои 18 во Народниот театар.

Секако, своите најзрели и најзначајни режисерски остварувања ги дадов во Југословенскиот драмски театар. Во првите години по II-та Светска војна се инсистираше во значителна мера на строгиот сценски реализам. Беше доста тешко, од тој таканаречен реализам да не се упадне во рамна застојаност од која би била исклучена секоја театрализација во театарот. И во оној строго реалистички декор се трудев, со променлива среќа, да внесам што повеќе сценичности и во толкувањето на одделни сцени и на актерскиот израз. Првото задоволство во таа смисла, доколку режисерот како и секој друг творец може воопшто да биде задоволен со себе, го најдов во работата на „Родољупци“ од Стерија. Имав згодна материја што ме привлекуваше. Сметајќи го тоа за потребно во тоа време, се погрижив со своите доста слободни интервенции во текстот да придонесам за што поголема реалистичка уверливост на комедијата, трудејќи се во исто време во толкувањето да ја направам што повеќе театарска. Благодарение на извонредната екипа актери тоа често ми поаѓаше од рака.

За време на обновувањето на таа претстава настојував во речиси сите групни сцени што посилно да ја подвлечам сценската експресија. Беше тоа веќе во 56-та година кога веќе многу работи во театарот изгледаа сосема поинаку одошто во поранешните години.

Мојот најдраг аплауз

(Мата Милошевиќ за „Егор Буличов“ во Париз)

Кога го игравме „Егор Буличов“ во Париз, а таа претстава имаше навистина извонреден успех во Париз — и бидејќи таму ги бројат аплаузите, нашата претстава имаше 21 дигање на завесата. Тоа се сметаше за голем успех и сето тоа мина многу добро. Јас на аплауз никогаш не излегувам. Потоа, нашиот театар отиде во Белград, а јас останав уште неколку дена во Париз. Непосредно по нас гостуваше Кинеската опера од Пекинг. Тоа гостување беше секако многу интересно и за парижаните и за мене. Тогаш, пред претставата секогаш се претставуваа театрите кои гостуваа и јас присуствував на таа средба со кинеските уметници во горната сала на театарот „Сара Бернар“. Таков состанок имавме и ние и се сеќавам дека на тој наш состанок, на кој имаше театарски луѓе и новинари, кога зборувавме за нашиот театар се сеќавам дека на прашањето од некој Француз каков е мојот однос кон текстот, го одговорив она што обично го говорам, односно дека јас имам позитивен однос кон текстот. Всушност, дека јас го чувам текстот на писателот. И се сеќавам дека за тоа добив извонредно спонтан аплауз, а тоа значи дека и кај нив се појавувала тенденцијата да се запоставува текстот на писателот. Но, станува збор за оној втор аплауз. Мојот најдраг аплауз, најдраг режисерски аплауз.

Тоа беше на состанокот со членовите на Пекиншката опера. Тогаш беше полна салата и јас како и обично седнав некаде во дното на салата. Не знам точно, тогаш секретарот којшто го водеше разговорот со мене ме повика и ми даде место напред, во првиот ред, некаде од страна. Јас седнав и пред самиот почеток кога дојдоа Кинезите водителот ги поздрави во гледалиштето оние луѓе кои се во театарот некако угледни, така некои артисти, режисери и на крајот рече дека е среќен што може да го поздрави и дека тука се наоѓа режисерот на успешната претстава „Егор Буличов“ на Југословенското драмско позориште кој не се појави на аплаузите по претставата. И тогаш, на мое најголемо изненадување, одекна фантастично спонтан и бурен аплауз, така што јас бев збунет, секако станав и морав трипати да станувам и да се поклонувам. Тоа беше за мене најдраг аплауз затоа што знаев дека е директно упатен на мене и на мојот театар. Тоа ми беше навистина најдраг аплауз како режисер, затоа што јас никогаш не знам кога им се аплаудира на артистите, а кога на режисерот.

„ЕГОР БУЛИЧОВ“

Мошне бргу, по „Родољупците“ дојде на ред „Егор Буличов“ од Горки, во кој се обидов да направам уште еден пробив повеќе на сценската експресија. Во наполно реалистички рамки. Само идејата во куќата на Буличови да воведам и електрично осветление и со него да манипулирам по желба, ми даде можност неколку сцени, ми се чини, да ги направам значително повпечатливи одошто би биле без тоа и покрај магијата на големата глума на Миливој Живановиќ во таа улога. Подобро кажано, јас со надворешни средства се обидував таа глума што подобро да ја осветлам, како и глумата на многуте други извонредни интерпретатори во таа извозна претстава. Се разбира, не се работеше само за надворешните средства. Кај „Егор Буличов“ сакав во мојата, веројатно најреалистичка поставка да покажам како јас го разбирав ортодоксниот сценски реализам.

Што е карактеристично за режисерскиот ракопис на Мата Милошевиќ? Пред сè би кажал исклучителната способност на многу дела да им пријде на еден мошне смел начин, да ја отфрли традицијата, но тоа новото да го оствари во облик достапен, конкретен. Неговите творби секогаш сметаа на најширок круг на гледачи. Мата Милошевиќ во своето творештво никогаш не беше ексклузивен.

Веднаш по „Егор“ добив да решавам уште една тешка задача, една од најтешките. Еден месец барав, по неколку непроспиени ноќи, решение за декорот на „Кралот Лир“ како тоа да ми беше најважното, што впрочем и не е сосема далеку од вистината. Бидејќи од погодната сценографија често може да зависи зафатот во сето друго. Се мачеа заедно со мене и сценографот Шербан и тогашниот уметнички директор Мима Дединац. Било што да смислевме, бев незадоволен. Никогаш не сакав да се користам со сценограф. Треба секогаш да се има на ум времето во кое ги работевме тие претстави. Тогаш не можеше ни да станува збор за некој единствен декор во кој ќе се одвиваат сите различни Шекспирови сцени.

„КРАЛОТ ЛИР“

— По многу маки најдов решение. Отворена цела сцена со подвижни драперии, нерамен под, и поради сè уште владејачкиот реализам, на пустата сцена реалистички обликувани детали, како карпа, дел од колибата, вратници и сл. како и оние две порано спомнати претстави со задоволство замислувам дека и „Лир“, барем донекаде, беше мојот придонес за ослободување на театарот од дотогашните повоени стеги во театарот. Или, подобро кажано, од вулгарно сфатениот Станиславски. Ако добро се сеќавам, работејќи го „Лир“ не повикував веќе ни формално на работа, по системот на Станиславски, кој јас инаку и денес го сметам за корисен лек кога ќе се наиде на беспаќе.

— Убава претстава му беше „Кралот Лир“. Се сеќавам како ја градевме Регана... Секогаш велам „Ние“ ,всушност режисерот и артистот се другари, тие заеднички го создаваат ликот. А Мата, токму затоа што беше артист, знаеше дека мора да работи со артистот. И таа Регана ја работевме мошне сложно, така што таа во моментот стана она што треба да биде, беше како извајана, не дозволи ниту едно призборче, а тоа беше одлика на режијата на Мата Милошевиќ, никогаш немаше ништо излишно, не сакаше никаков надворешен ефект. Секогаш бараше и претставата да каже со својата внатрешност и артистот со својата содржина.

— Далеку би нè одвело кога сега би почнал да зборувам за сите патишта по кои, како и сите режисери, се обидував што повеќе да се доближам до саканиот резултат. Три години по „Лир“ најде новото искушение, „Ужалената фамилија“ од Нушиќ. Доволно би било да напомнам дека не ги сакав ниту драмите на Горки ниту комедиите на Нушиќ. Секако, кога ги работев уште како се вљубив во нив, бидејќи режисерската работа без вистинска љубов кон материјата што ја обработува, ретко може да даде поголем успех. Веќе долго се чувствуваше потреба од некој нов режисерски приод кон комедиите на Нушиќ.

— Имаше веќе обиди, па и мошне успешни, меѓутоа, можеби тие обиди во доволна мерка не одеа кон отстранување од комедиите на Нушиќ на вообичаениот колорит на Нушиќ каков што се врежал отсекогаш во прикажувањето на неговите комедии. Секако дека тука и се наоѓа основата на успехот на нашата „Ужалена фамилија“. Секако покрај прекрасните актерски остварувања кои, меѓутоа, и во поинаку конципираниот Нушиќ би дошле до израз. Јас самиот, никогаш не го сакав таканаречениот „Нушиќ“ на Нушиќ и се мачев со прашањето: По кој пат да тргнам. Како и секогаш, тргнав по оној што ми беше најблизок. Најпрвин, Шербан, мојот најчест сценограф, со кого најдобро се разбирав, направил стилизиран сликан декор со сите потребни елементи за да можам да го развијам дејствието како што го замислував. Шербан, при една подоцнежна обнова во визуелна смисла, донекаде го изменил тој декор кон подобро. Декорот беше далеку од секој реализам, освен големиот, наполно во духот на реалистичкото сликарство, портрет на покојниот роднина на „Ужалените“. Мојата основна идеја беше Нушиќ да го лишам од секоја локална боја, што секако, не беше можно во целост да се спроведе, бидејќи артистите сепак беа наши луѓе. Им зборував да го играат Нушиќ како некој странски писател. Барав јазикот да биде чисто литературен, и стриктно да се држат до речениците на Нушиќ, без какви било уфрлувања и импровизации. Како да зборуваат некој високолитерарен текст. И тогаш она, што во претставата на еден Нушиќ, веројатно најмногу изненади, дојдов на идеја заедничките сцени да ги решавам на хорски начин, т.е., покрај протагонистот, кој најчесто беше Агатон, сите други роднини да претставуваат еден вид хор. Што значи нивните гласни реагирања, што јас значително ги проширив, да бидат секогаш едногласни и истогласни, што значи, стилизирани. Често ја стилизирав и групацијата на артистите на сцената. Но, и тоа е можеби една од причините што сите тие стилизации не изгледаат студено.

— Барав артистите во секој миг било во стилизираните или во нестилизираните сцени, да живеат со вистинскиот човечки сценски живот. Имаше моменти кога се колебав дали да ја преминам границата што ја поставува духот на комедиите на Нушиќ и да отидам во посилната драмска експресија, слична на онаа од „Родољупците“. Сепак, за среќа, се воздржав од тоа. Се трудев да ѝ останам верен на ведрата смеа на Нушиќ, на неговата љубов кон луѓето на кои им се смее. И денес сметам дека за таа битна карактеристика на комедиите на Нушиќ, не треба да грешиме.

ПОИНАКОВ НУШИЌ

— Чувствував за сето време на работата на „Ужалената фамилија“ дека артистите по малку се сомневаат во мојот пат. Меѓутоа, моите односи со сите беа такви што со полно залагање ги ис-

полнуваа моите желби, а тоа не беше лесно, бидејќи секој од нив мораше за сето време додека е на сцената, да живее со полниот живот на својата улога и сето време живо да учествува и да реагира на сите настани. Ваквото залагање, какво што моите соработници секогаш го покажуваа кога работеа со мене, заслужува најголема пофалба, и ним треба да им заблагодарам за многу убави мигови од работата. Требаше да се видат лицата на артистите кога се вратија од сцената по одгласувањето на првите аплаузи на одобрување на студената премиерна публика, токму во оние групни стилизирани сцени во кои многумина од нив најмногу се сомневале. Ни јас не знаев како сето ќе се заврши, и дали згодната материја што ми ја нудеше „Ужалената фамилија“ најдобро ја искористив.

Неговото видување на „Ужалената фамилија“ од Нушиќ, го сметам како еден пресврт во интерпретацијата на наследството на Нушиќ. Мата Милошевиќ, прв во историјата на нашиот театар, го разреши исклучителниот проблем на комичните хорови кај Нушиќ. Неговото видување на „Ужалената фамилија“ навистина значеше еден сосема модерен пробив во нашиот комедиограф. И таа режија прва го сврте вниманието дека Нушиќ со своите дела значително ја антиципирал комедијата на апсурдот.

— Во времето на „фамилијата“ мразот веќе беше пробиен и веќе не се поставуваше прашање на реализмот и формализмот во театарот. Бевме сè уште далеку од таканаречената театарска револуција и од прекинувањето на сите обѕири и огради и полната слобода на режисерските барања. Во таа, сепак послободна атмосфера, го работев во 67-мата и адаптираниот роман на Крлежа „На работ од умот“. Добрата соработка со сценографот Петар Пашиќ придонесе некои мои тогашни гледања на театарот да дојдат до израз. Донекаде изменив некои текстови, како и самиот крај, во инаку мошне успешната адаптација на Вера Црвенчанин, за да ги извлечам своите акценти од текстот на Крлежа, кој уште пред војната беше мојот најмил Крлежа. Претставата пак беше полна со стилизирани сцени, но со задолжително живи човечки ликови. Од тие сцени, ако не се лажам, сцените со чадорите, потоа оние на судот и секако, завршната сцена со кафезите и човечките sверки, беа најимпресивни.

— Кон овие претстави, што ги сметам за најзначајни во мојата режисерска работа, би требало да се додаде и одломката од романот на Ќосиќ „Делби“, која за сцената ја адаптираа Беловиќ и Ќирилов, а кој ја поставив во мошне тесна соработка со тогаш младиот Предраг Бајчетиќ, и во која уметничкиот колектив, кој скоро целиот учествуваше во претставата, покажа исклучителна и ретко повторлива работна и уметничка дисциплина и залагање. Ми се чини дека и претставата „Откритија“ беше едно од највисоките достигнувања. Тешко е да се одговори на прашањето која од своите режии ја сметам за најдобра а која за најлоша. Освен оние што веќе ги спомнав, има уште некои претстави што, без оглед на постигнатиот успех или неуспех кај публиката и критиката, мене лично од разни причини ми се блиски, бидејќи во нив се обидував да донесам нешто од своите тогашни режисерски замисли и преокупации. Разбирливо е дека има доста, дури и повеќе претстави од кои не сум, било делумно

„УЧЕНИ ЖЕНИ“ ОД МОЛИЕР, РЕЖИЈА МАТА МИЛОШЕВИЌ. — ПРЕМИЕРА ВО ДРАМСКИОТ ТЕАТАР СКОПЈЕ НА 13 НОЕМВРИ 1973 ГОДИНА

или сосема задоволен. Има и такви што едноставно не ми одговараа. Има и такви текстови кои, да ги работев во некое друго време, можеби посилно ќе ја поттикнеа мојата инвенција или ќе беа поблиски до моите моментни размислувања.

— Не ги одбирав делата што ќе ги режирам. Скоро секогаш ми беа доделувани. Некогаш по оценките дека на мојот начин на работа најмногу му одговараат, а некогаш едноставно по репертоарска потреба. Никогаш не се обидував да ги наметнам своите желби, што инаку е нормално режисерот да го прави. Од друга страна, да го работев само она што го сакав, зар кога и да е би го направил „Егор Буличов“ или „Ужалената фамилија“.

ШЕКСПИР И НУШИЌ

Најмногу ги режирав трагедиите на Шекспир, 6, и комедиите на Нушиќ, 5. Во она време беше вообичаено да ми се доверуваат трагедиите на Шекспир. Тоа ми беше мошне мило, без оглед на постигнатиот успех или неуспех, за мене работата на текстовите од Шекспир беше повеќекратно значајна. Најпрвин решавањето на големите режисерски зафати, а потоа долгорочно секојдневно другарување со Шекспир. Влегувањето во неговите поетски мисли и нивната детална анализа, уживање во неговото поетско кажување, сето тоа значеше доживување многу подлабоко и поинтимно одошто што може да се добие со какво и да е грижливо читање на неговите текстови. Кога по пензионирањето бев ослободен од обврските кон театарот и можев слободно да ги предлагам моите желби, што од мене и се очекуваше, се задоволував да ги одберам оние дела за кои ниту еден од помладите режисери не се интересираше многу.

— Мата Милошевиќ, иако полни три децении е постар од мене, секогаш го доживував како свој исписник, на некој начин. Како човек што имаше изразита смисла за она што е современо, модерно и кој на некој начин беше мост меѓу оној предвоен модернизам, театарскиот и уметничкиот воопшто во нашата земја и новиот пробив на модерните сфаќања и движења во 50-тите години. Тој со многу радост го работеше „Ближниот свој“ од Албахари, имаше посебен афинитет спрема Жене, „Балкон“, делото што јас го преведов и на текстот работевме малку и заедно. Таа негова младост постои и денес кога престана да се занимава со режија, тој е и денес еден модерен човек кој го следи сето она што се случува во современиот свет, кој чита и секогаш беше таков. На свој специфично дискретен начин ги следеше сите движења во светот, многу патуваше, одеше во Париз, во Лондон, читаше сè значајно што ќе се напишеше кај нас, секогаш се интересираше кај младата генерација што ѝ се допаѓа за и самиот да го прочита и на еден многу убав начин го коментираше.

— Режирав, покрај многу класици и современици во поширокатa смисла, и неколку дела кои ѝ припаѓаа на најсовремената драмска литература па и такви што би можеле да се наречат авангардни. Мислам дека тие дела доцна ми дојдоа. Бев веќе потонат во својот стандарден стил во кој се трудев секогаш да пронајдам нешто ново, но сето тоа во крајна линија беше во согласност со тогашниот стил на куќата во која дејствував, и во која во тоа време беа незамисливи вистински авангардни авантури. Заедничко во сите мои режии сметам дека беше постојаното барање по човекот, вистинскиот, живиот човек без маска од кој било вид. Во тоа останував сценски реалист без оглед на формата и претставата, која одеше од чисто реалистичка до претежно стилизирана. Изворот на своите барања и поттикот ги барав во текстот. Од него тргнував и кон него се враќав, толкувајќи го на сопствен начин, но трудејќи се писателот никогаш да не го изневерам во толкава мера за да стане апсолутно непрепознатлив. Сите мои, често доста значајни интервенции и во текстот одеа кон тоа што поверно да ги прикажат моите сфаќања а и на писателот и на театарот, а не да го уништат писателот. На пример кога кај Стриндберг во „Татко“ се обидував да го изменам односот кон жената што писателот му го наметнуваше на гледачот, кога за мене жената не беше зло по себе, па дури и кога не се согласував со борбата на половите, поради тоа што претпоставував дека можеби и Стриндберг во нашето време поинаку би ги поставил тие односи. Сакав да ги прикажам онака како што јас ги гледам во својата современост. Има многу примери кога се обидував во донекаде изменет вид да го прикажам материјалот што го обработувам, обидувајќи се да го осовременам, но никогаш да го уништам авторот.

ЗА СЦЕНСКИОТ ГОВОР

— Значајното во педагогијата на професор Милошевиќ е во тоа што не само што нè научи како да ги изградуваме карактерите, туку и што ни ја однегува љубвта кон зборот, кон говорното дејствие. Говорот за Мата беше, пред сè, мислење, конкретност, однос.

— И прашањето на сценскиот говор, на кој во нашето време не му се обрнуваше доволно внимание, го сметав за мошне важен фактор во работата со артистите. Доста рано се ослободив од култот на сценскиот говор, по кој убавината на говорењето понекогаш стануваше цел сама за себе. Станав привржаник на сосема реалистичкиот природен сценски говор. Но, во своите режии никогаш не се помирував со натуралистичкиот говор, освен во случаите кога тоа од различни причини беше неопходно. За мене секое говорење на сцената подлегнува, покрај другото, и на извесни акустички законитости. Текстот на писателот мора да допре до секој гледач, но негубејќи ја природноста на кажувањето. Јасно и правилно кажаната мисла за мене беа многу важни фактори во претставата. Иако често во работата со артистите сметав за потребно да најдам компромис меѓу своето и на артистот сфаќање во толкувањето на ликот или на некои сцени, кога се зборува за кажувањето на мислите, упорно настојував тоа секогаш да биде по моето толкување.

— Надвор од Белград не режирав многу. Го правев тоа по пензионирањето, кога немав веќе обврски кон матичната куќа. Обично ги режирав делата што веќе ги работев, затоа што сакав што повеќе да им се посветам на артистите. Требаше да ги запознам луѓето, нивните реагирања, нивниот начин на приоѓање кон обработката на улогите и кон соработката со режисерот. Ми се чини дека не ми претставуваше никаква тешкотија кога работев со артисти од друг јазик. Беа тоа впрочем само словенечкиот и македонскиот. Интересно е дека во Скопје, во Драмскиот театар, работев стихуван текст на Молиеровите „Учени жени“. Со оглед на тоа дека сум многу чувствителен на правилното говорење на текстот во стихови, ме загрижуваше, толкувајќи го кажувањето на мислата во стихови, да не им сугерирам на

артистие нешто што би било туѓо на духот на македонскиот јазик. Барав затоа помош на преведувач и лектор и сметам дека добро испливавме, и артистите и јас.

Како режисер изоставувајќи ги годините на заробеништвото, дејствував околу 35 години, се занимавав со актерска педагогија 26 години. Голем број од денешните еминентни артисти ги запознав како студенти во мојата класа. Работата со нив ми даваше освежување, ги сакав тие млади луѓе. Ми користеше многу и режисерското и сопственото актерско искуство во упатувањето на младите артисти во вештината и занаетот на глумењето. Најчесто сум задоволен гледајќи ги своите поранешни ученици и секогаш ќе се намуртам кога ќе ги фатам во лага на сцената, или во погрешно кажување на мислата, што почесто се случува. За мене Алфа и Омега на театарската уметност се сценската вистина и уверливост без оглед на видот на сценското изразување. Сите видови се добри ако се автентични.

— Мата беше весел, тој толку широко, топло, исто така замаглено се смееше. што не може да се претпостави кога ќе се погледне повлечен в кат, скромен. Но неговиот збор, кога требаше, секогаш беше на место и секогаш ги расчистуваше работите. Тој е еден од нашите први режисери, навистина од првите, и Мата сигурно знае дека артистите го сакаат и дека сакаат со него да работат. Кога одам на претстава секогаш се сеќавам на неговите забелешки, и секоја претстава му ја посветувам на мојот професор.

— Мата Милошевиќ зборуваше од длабочина на своето творечко битие, а неговото режисерско битие, зад кое стои неговото актерско битие е една од големите вредности на сите наши народи.

„Како режираше Мата“

Наум ПАНОВСКИ

Во времето на годинашново Стериино позорје, дискретно и ненаметливо, својствено на нејзиниот автор, во едицијата „Записи“, а во издание на Стериното позорје, се појави книгата „МОЈАТА РЕЖИЈА“ на еден од великаните на југословенската театарска режија, Мата Милошевиќ.

Ова е втора книга на овој наш истакнат театарски творец. Првата, „МОЈАТА ГЛУМА“, се појави пред неколку години и таа претставува не само сведоштво за повеќе од осумдесетина остварени улоги. не само клуч за разбирање на една суптилна театарска естетика заснована врз принципот на стилизираниот реализам, не само втурнување во една творечка авантура и една искрена уметничка биографија долга речиси цели педесет години, туку и несекојдневен и инспиративен избор за ново осознавање на богатата историја на современиот југословенски театар и богат трезор за црпење на постојано витални искуства во областа на уметноста на режијата.

„МОЈАТА РЕЖИЈА“, едноставно конципирана, пишувана е со јазик на човек кој во сиот свој творечки опус пред сè се труди да биде јасен и разбирлив и кој смета дека основа на неговата театарска уметност е сценската и животна вистина и уверливост. Иако поделена на три поголеми посебни театарски целини (**„Разговори за режијата“, „Моите режии“ и „Сведоштва за режијата“**), книгата остава целосен впечаток за творештвото на нејзиниот автор. Во првиот дел, тоа се инвентивни дијалози што Мата Милошевиќ ги води со приредувачот на книгата Радослав Лазиќ и во кои тој ни ги открива своите авторски определби, својата естетика, своите теоретски размислувања базирани пред сè врз богатото творечко искуство, сфаќањата за проблемите на современата режија, неговиот отворен неконвенционален пристап кон драмското дело и ни ја објаснува својата едноставна дискретна и ненаметлива методологија на работа во чија срцевина пред сè стои актерот.

● Во вториот дел, Мата Милошевиќ опфаќајќи ги своите предвоени режии во Народното позориште во Белград и своите највисоки и најзначајни режисерски дострели во Југословенското драмско позориште, критички и аналитички го реконструира својот изминат режисерски пат, кој освен со вообичаеното трње, секако дека е исполнет и со безброј откривања на непознатото, безброј разградувања на вообичаеното и закоравеното во театарот, безброј вдахновени сценски режии, инвентивно пронаоѓајќи сценски решенија, луцидно конципирани и остварени карактери, мајсторски смислени и реализирани претстави, и оставајќи зад себе на тој пат огромни чекори кон недогматското сфаќање на одредени стилови и правци во театарот. Во последниот сегмент на својата книга, Мата Милошевиќ ни го презентира целиот процес на создавање — од идејата, преку истражувањето на пробите, до финализацијата на претставата, **заедно со нејзиниот детален опис на една од своите најзначајни режии, антологиската „Нажалена фамилија“ од Нушиќ.**

● Од оваа вдахновена и искрена книга зрачи истата онаа специфика што се чувствува и во препознатливиот ракопис на нејзиниот автор. Тој ја пишува со таква впечатливост, како што и режира. Од секоја нејзина страница дише живата современа мисла на Мата Милошевиќ, неговата посветеност на уметноста која ја создавал, неговата огромна љубов кон актерот и неговиот постојан творечки немир и трагање. Трагање не само кон новото во уметноста, туку и кон суштината на човекот. Како што вели самиот тој: **„Мислам дека на сите мои режии заедничко им е тоа што се во постојано трагање по човекот“.**

Сепак, на крајот, она што оваа книга ја издвојува од другите, тоа е што од неа блика изразитата скромност, критичност и строгост на нејзиниот автор кон сопственото дело. Особина не многу својствена на голем број творци. Иако лична, оваа книга не е субјективна. Мата Милошевиќ во своите размислувања, откривања на своето мајсторство, во анализите на своите претстави и режисерски иновации е далеку покритичен од сите негови критичари пред тоа заедно.

За театарската сценографија на Бранко Костовски

Соња АБАЏИЕВА-ДИМИТРОВА

Во македонскиот културен простор сценографијата (како дел од применетата уметност) долго време имаше подреден статус во однос на ликовната уметност. За нејзиното поставување на релативно необјективни позиции придонесува пред сè богатата продуктивност и високите ликовно-естетски квалитети на дел од сценографските решенија на еден од најреномираните и денес најангажирани македонски сценографи — Бранко Костовски — член на колективот на МНТ од 1949 година.

Надминувајќи го чувството за сценографијата како „пониска“, помалку значајна гранка на уметноста во однос на сликарството, тој успешно реализира десетици драмски, оперски и балетски претстави. И токму таа увереност, тоа творечко вложување без остаток во оваа област, таа консеквентна и трајна љубов го создаде климаксот во современиот сценографски пристап на оваа почва, бранејќи ги неговите достоинства на повеќе нивоа, проверувајќи ги низ најразлични географски културни простори **(Белград, Загреб, Љубљана, Нови Сад, Прага, Братислава, Катовице, Москва).** На тој начин, тој ја дислоцира сценографијата од маргините на театарското живеење, за да ја инфилтрира во самата негова срж, а во одредени случаи од неа создаде доминантен визуелен и ликовно-естетски елемент на претставата.

Најзначајниот дел од сценографиите за театар на Бранко Костовски, всушност, значи и идентификација на патот што макотрпно го исчекори историјата на македонскиот сценографски израз, таа еволуција на напуштањето на периферијата и сместувањето во центарот на театарската севкупност. Покрај смислата и чувството за простор, специфичната сценографска естетика на овој автор се должи и на повеќе или помалу слободната интерпретација на тематската премиса. И уште нешто. Благодарение на интуитивниот нагон на инвенцијата, на фантазијата, на творечкиот ентузијазам и, се разбира, на богатата емпирија, тој израснува во оригинален сценографски творец. Меѓутоа, квалитетот на неговиот израз, тој висок професионализам, должник му е и на макотрпното работно секојдневие. Костовски не се однесува аристократски кон сценографскиот чин. Напротив, бдее од првите скици, ја набљудува нивната реализација сè до техничкото аранжирање на бината, односно до премиерата. Таа техничко-технолошка изведба во многу е олеснета од претходната студиозна подготовка. Стотици скици, крокија, цртежи, макети, колажи... му претходат на конечното решение.

Исправен пред безграничниот дијапазон на театарските проблематики, Костовски и да сакал не можел да оформи еден стил сфатен во ликовна или во дословна смисла. Тоа впрочем и би се косело со сценските канони. Но, по што всушност ги препознаваме неговите креации? Одново по оној флуид што го наречуваме инвентивност, по степенот на вложеното јас, по особеноста на визијата, по хармонизираното втопување во театарската интегралност или по супериорното „стрчење“ на сцената... Затоа во неговата сценографска синтакса ќе ги сретнеме без малу сите насоки релевантни на ликовната уметност: **импресионизмот, експресионизмот, барокот, рококото, класицизмот, кубизмот, футуризмот, реализмот, надреализмот, метафизиката, лирската и геометриската апстракција, енформелот, art brut-от, оптичката уметност, луминокинетизмот, минималната уметност, поп-артот, хиперреализмот,** ќе го сретнеме и духот карактеристичен за денешните движења познати како **хепенинг, инсталации, анвиронмани** и сл. Нему не му се туѓи и **склупторските,** а пред сè **архитектонските** обликувања на просторот.

Интегрално земено, театарското дело на Костовски укажува на сценски речник граден и врз принципот на антиномиите. Од аспект на координацијата во самата претстава, неговите сценографии можат да се поделат грубо во две целини. Во првата се реализациите работени со здив на колективен баланс, унисоно, со полн респект за рамноправноста на сите. Така се реализирани: **Бања, Вител, Крал Лир, Црнила, Сидот, водата, Скуп, Парите се отепувачка, Пајажина, Охридска легенда.** Во втората целина Костовски бега од колективниот фокус, супериорно господарејќи со претставата. Оваа постапка не е инцидентна во неговата сценска практика. Дали е тоа прашање на соработниците кои не биле на негово ниво и не можеле да му паријаат или е прашање на нескротливата индивидуална творечка енергија на Костовски? Во секој случај, и едната и другата група, со својата ликовно-естетска зрелост претставуваат креација и во посебна (театарска) и во најопшта смисла.

Најсуштествените тенденции во твореството на Костовски можеби се содржани во антиномијата: национално-универзално. Повеќе факти зборуваат во прилог на особената наклонетост на авторот кон националните содржини, кон македонските писатели и нивните драми. Овие афинитети се сосема оправдани и разбирливи кога се има предвид дека тие најдлабоко се втиснати во неговото битие, способни да ги растреперат најистанчените нишки на инспирацијата. Од друга страна, го нема дидактичкото бреме, хипотеката на веќе изабените клишеа релевантни за поставките на познатите драми, опери и балети. Сценографот (особено кога станува збор за праизведба) има пред себе бело платно,на кое, без оптоварување од постојните постулати може да го наслика прв свој творечки жар, сета творечка енергија, може да воскресне нов живот: има шанси докрај да се апсорбира во една насока и наполно да се еманира креативно. Во таа смисла тој целосно се пронајдува себеси како творец во пиесата на Крле **(Отепвачка или Парите се отепувачка),** на Јаневски **(И бол и бес),** на Чашуле **(Суд),** на Петре М. Андреевски **(Богунемили, Пиреј),** на Ѓузел **(Алексијада).** Низ сите нив се ослободува чувството за изворност, автентичност, чувството за една самобитност, одржувана низ атавизмот на етно-обоениот ритуал. Таа коренита вертикално доживеана национална специфика, со квалитетот на уметничкиот набој ја допира универзалната димензија, ја достигнува трајноста. Инаку, националното без вредносната категорија останува на маргините на локалното, фолклорно обележје.

Другата насока во неговиот сценографски јазик се отвора кон поширок простори, запазувајќи ги персоналните денотати. Поуниверзална естетика на инсенцијата среќаваме и во делата на домашните автори, кадешто посебно прераснува во општо **(Сидот, водата, Потоп, Вител, Црнила, Кенгурски скок** и др.) и во делата на странските автори **(Бања, Кандид, Крал Лир, Црна комедија, Бркотница).**

Возможно е да се направи диференцијација во сценографиите и од аспект на исполнетоста, односно испразнетоста на сцената. И овде се работи за две спротивни концепции. Позната е предилекцијата на Костовски за синтетизирање на содржинското јадро во симбол или знак. Во **Парите се отепувачка** тоа ќе биде мамутската поскура, во **Црнила** — доминантното клатно, во **Зајдисонце** — распукнатото сонце, во **Богунемили** — оковиното дрво, во **Големата вода** — гулабот, во **Житолуб** — скалите-мелница, во **Лет во место** — Богородица... Како контрапункт на метафоричното решавање на сцената се поставува аналитичката мултипликација на идентични предмети. Тие сега сцената ја исполнуваат со чудни акумулации блиски на потрошувачкиот менталитет на современиот човек: со железни кревети во **Ѕидот, водата,** со овчки кожи во **Пелиново,** со чадори во **Потоп,** со сандаци за муниција во **Хемиски потпис врз,** со велосипеди во **Кенгурскиот скок,** со разбои и таписерии во **Отепвачка,** со плакати и врати во **Бркотница,** со знамиња во **Пиреј.** Но, и ова аналитичко повторување на еден и ист елемент има амблематична специфика. Во што е разликата меѓу овие два пристапа? Првиот го одбира поединечното и од него создава ликовно-естетски знак, а вториот го демистифицира тој креиран симбол нудејќи го во замена обичниот предмет (повеќепати повторен) кој си зема прерогативи на не помала симболика. Значи, овие навидум визуелно различни постапки го наоѓаат заедничкиот спој во идентичноста на идејата. Уште една особеност ни прави впечаток во оваа привидна антиномија: сцената-знак и сцената-знаци се различни по степенот на динамичноста. Оголениот простор сугерира статичност, метафизичка празнина, а полната сцена создава и оптичка и физичка раздвиженост. Ротациите, вибрациите, движењето на мобилните елементи, поддржано и од звучните ефекти ја динамизираат сцената, ја оживуваат, ја прават привлечна. Во неа е содржана и категоријата игра што создава од театарот посебен настан, спектакл. Тоа оди во прилог и на спонтаноста и искреноста на претставата. Пиесите **Бања, Бркотница, Кандид, Како што милувате, Житолуб** и др. иако не спаѓаат буквално во рамките на оваа антиномија, би ги споменале по интензитетот на динамиката, по лудичкиот спецификум. Ако го резимираме претходното, ќе заклучиме дека мобилноста и визуелното сликање на психолошката боја на современието, во сцената решена со акумулации, се мошне значајни аргументи во прилог на онаа модерна сценографија за која би требало во иднина да се определуваме.

Сценографиите на Костовски се мошне податливи и за анализа низ Маклуановата теорија за студените и топлите медиуми. Во таа смисла, студената сценографија ја идентификуваме со отвореноста кон возбудата, љубопитноста, интелектуалната активност. Таа не завршува на сцената, туку го освојува на најразлични начини околниот или поширокиот простор, ја повикува публиката на соработка. Топлата сценографија завршува на сцената. Таа е статична и херметичка, не нè активира, туку напротив нè презаситува со податоци и детали. Таа е јасна, експлицитна и затоа во неа нема мистификации, симболи или метафори.

Од друга страна, сценографиите за **Бања, Како што милувате, Отепвачка, Пиреј, Црна комедија** итн., со својата нагласена интермедијалност нè воведуваат токму во оние универзални кинетички широчини на човечкиот дух што ѝ припаѓаат на денешната уметничка авангарда.

И на крајот би одбележале дека триесетгодишната континуирана активност на Бранко Костовски ја задолжува нашата култура со над 250 решенија на сцените во театрите на Скопје (МНТ, Драмски, Театарот на народностите), Куманово, Битола Прилеп итн., автор кој е постојан учесник на Светското квадриенале на сценографија во Прага и на Светското триенале за театарска сценографија и костимографија во Нови Сад, кадешто освојува редица значајни награди и признанија.

Виторио Гасман за филмот, театарот и за артистите што ги подготвува

Театарот заслужува жестина а импровизацијата обезбедува егзалтација

(Избор и превод од италијански — **Душко Малевски**)

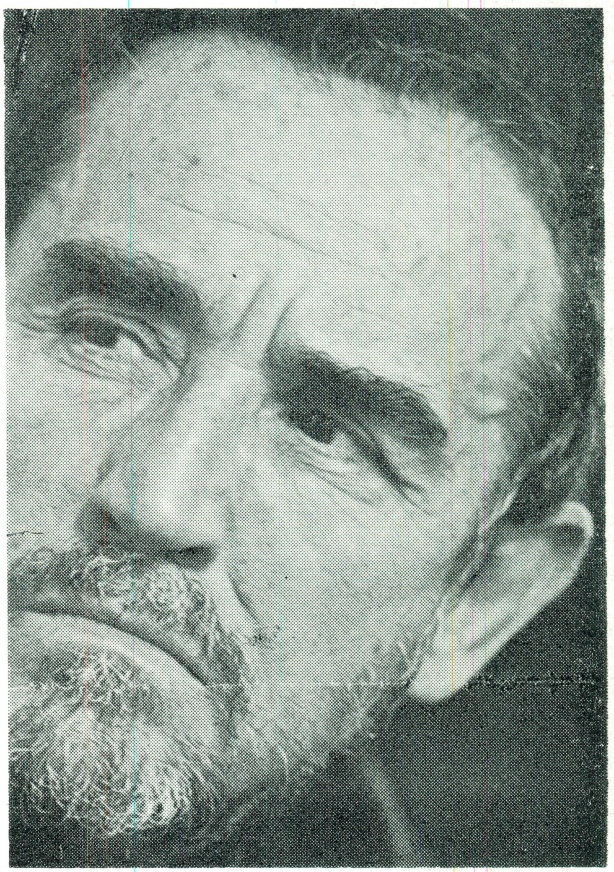
Театарот заслужува жестина

Голем број млади луѓе и девојки се појавуваат пред Виторио Гасман во Рим (а потоа уште многу ќе се појават и во други градови) од кои тој треба преку разговори да одбере — четириесет, кои потоа ќе бидат примени во „Ботега дел театро“ во Фиренца, каде што со помош на 4 или 5 постојани наставници и разни славни гости кои ќе држат семинари, ќе се подготвуваат за професијата артист.

Апропо на тоа, што е артист? Прашањето на Гасман наидува на молчаливо вчудовидување, поради што е неизбежно, самиот тој, освен прашањето, да го даде и одговорот. Го цитира Ками: „Артистот е тело преку кое се раскажуваат приказни за величието“; Сартр: „Тоа е субјект чија функција е да стане објект“; американскиот психолог Браун, за кого артистот е само егзибиционист кој ѝ ги покажува своите гениталии на публиката — воаер. Наведува цитати, но без оној проповеднички тон со кој се обраќаат до глупите маси: во овие попладневни средби, подгрејани со шише виски, Гасман ја покажува љубезната срдечност на човек кој сака да предава и кој е сигурен дека тоа знае да го прави. Премногу нестрплив, според својата сопствена дијагноза, за да биде добар режисер, Гасман уште пред неколку години сакаше да ѝ се посвети на наставата, и тоа уште пред општината на Фиренца, преку една комбинација во која се вклучени Енте театрале италијано, вториот канал на РАИ и импресариското здружение Ацена, да му ја предложи можноста да формира вистинско училиште, кое ќе работи пет месеци годишно и кое ќе завршува со своја претстава.

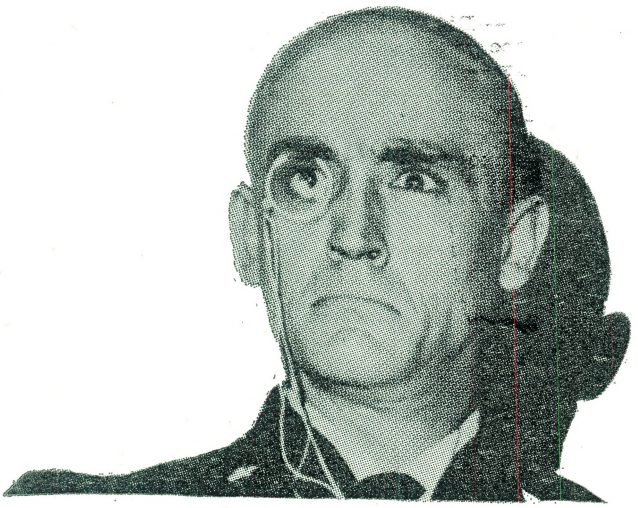
И сегашниве селекционирања што ги прави веќе се некој вид почеток на такво училиште. Пред една голема табла, на која со печатни букви се напишани стихови, учениците рецитираат, но потоа Гасман ги учи како да ја разберат важноста на паузите, да согледаат дека „оваа пречка“, која очигледно е на дофат на раката, заслужува поинакво значење; и дека просторите, кога се бескрајни и молчењата кога се без крај, се зборови врз кои не е допуштено да се помине. Пробата, повеќе одошто разговор со група аспиранти за артисти, станува испит по италијански јазик.

— Се разбира, мнозина од овие младичи се неугладени, минимизира Гасман. — Се работи за распространето зло до таа точка што повеќе никој не ја распознава разликата меѓу отвореният и затвореният тон. Насила, од античкиот театар, добро заокружен и изгладен иако ограничен, се помина на еден театар кој отфрли секакво правило, кој претставува „проширување на исклучоците од правило што не постои“, кој е богат со таленти, но заболен во звукот, толку болен што публиката го губи увото, без приговор ги прифаќа неговите ексцесивни пародизации. Во театарот денес се слушаат оние што јас ги наречувам звукови на вујко Густав. Секој од нас си има по еден вујко Густав, кој на празниците пие по две чашки повеќе, ја укакува работата и почнува да крека: не е ли така? Осцилирајќи меѓу академијата и разузнеността, италијанскиот театар стигна дотаму што загуби секаква веселост, па стана тажен: од една страна притиснат од тежината на една професионална култура, од друга проигран со отсуството на какво и да е правило-неоспорна база за создавање на играта- стигна дотаму што се засолни во резигнација. А, напротив, театарот заслужува жестина. Осумнаесеттиот век не направи ништо друго освен што ја изнесе стварноста од соседната врата: но тоа е добро за филмот, кој е наративна форма, а не за театарот кој има малку што да прави со психологијата. Голема културна грешка беше онаа да се асимилира театарот со филмот или телевизијата, или дури и со една прошетка покрај морето: а



ВИТОРИО ГАСМАН

театарот е конфликтност, ако не создава и не разурнува нешто, тогаш не е театар. Театарот е болен.



ВИТОРИО ГАСМАН (УЛОГИ)

Аудициите, преку кои во првите денови Гасман ги селекционира своите идни ученици, исто така служат и за избор на тројца младичи и три девојки за претставата „Театарот е болен“ што дебитираше во Фиренца. На таа претстава, на која ѝ претходеше еден колаж на текстови од разни автори, Гасман настапи со својата ќерка Паола и шест дебитанти. Тоа е монодрама-барем така ја наречува нејзиниот автор Лучано Кодињола-еден монолог, речено побанално, кој претставува прашување за значењето на театарот, размислување за суштинските ризици на кои се изложува оној што работи на тоа поле.

Што е тоа театар, што е тоа артист-тоа се прашања што им се поставуваат на кандидатите за „Ботега“ од Фиренца, имплицитни во опсервациите на Гасман. Ете ги, сублимирани во пет точки:

1. Театарот е делум полунаука, делум мистерија која не треба да биде рационализирана.

2. Овој занает е бесрамен, но со казнувачка бесрамност: ексцесот на театралност е злокобен колку и ексцесивната срамежливост. Дузе била религиозна, Кин ја инкарнирал светата разузданост: театарот е направен од излекувани противречности.

3. Артистот е инструменталист кој се свири самиот себе: потребно е да го познава инструментот, неговите акорди, неговите закони.

4. — Целта за артистот е да ги помири двете спротивни страни на својот занает: на една страна рационална контрола на сопственото тело, гласот и меморијата; на друга ирационална способност на напуштањето.

5. Коренитe на артистот се два: ритуалот и маѓијата. Многу се инсистира врз потеклото на театарот како ритуал и на занаетот на артистот како калуѓерствување, но, според мене, позначајно е потеклото на маѓепсникот. Артистот како и маѓепсникот, се големи болни-зафатени од историски повратни болки, какви се епилепсијата, слепилото, нервната лабилност-кои секогаш знаеле да ја употребат својата болест не само за да надживеат, туку, напротив, за да ги лекуваат или разобличат болестите на општеството во кое живееле.

На овој концепт на артист како голем болен, Гасман се повика кога од него беше побарано да го напише планот за училиштето во Фиренца. И бидејќи не му одговараше да се изрази со бирократска проза, напиша една поема, што подоцна ја вклучи во пиесата „Театарот е болен“, во која, меѓу другото, велеше дека училиштето „Ботега“, пред сè, ќе треба да биде болница која не ќе ги лекува, туку ќе ги прави хронични своите пациенти.

За негување на овие доброволни болни, Гасман смета дека не постои апсолутен лек, единствен: **Ли Стразберг** го открил, но тој е мошне здодевен професор, пронаоѓач на една метода која оди во крајност со психологизмот. Тоа ништо не пречи, што за еден семинар во Фиренца гостинка беше **Шели Винтерс,** поранешната сопруга на Гасман, сега соработничка на Екторс студиото, која имала истакнати ученици, меѓу кои и **Роберт де Ниро.** На предавање отиде и Едуардо, голем теоретичар на институционалноста, кој отиде дотаму на Гасман да му советува: **„А пред сè, никакви книги, подобро ништо да не читаат“.**

Какви и да се терапиите, во Фиренца се лекуваат, пред сè, фантазијата и јазикот: со вербални игри, со меморија, се обиува да се убие предвидливоста, ќерка на лошата школа на склеротичната култура и на неасимилираните лектири.

Меѓу толкуте мали конформисти, сепак некој што се разликува со својата фантазија и вишок на виталност, Гасман веќе го индивидуализира:“ **Не верувам дека грешам, иако во минатото ми се случувало некои луѓе да ги советувам да не се зазанимаваат со театар, а тие потоа станаа добри артитси . . . “**

Импровизацијата обезбедува посебна егзалтација

По триумфалната премиера на „Отело“ во Рим, францускиот новинар Даниел Хајман, го направи следново интервју со Витторио Гасман.

— Вие играте врз двосмисленоста, врз парадоксот. Верувате ли дека имате „голема иднина зад себе“?

— Да. Не се сметам толку сериозен. Мојата книга, мојот филм, па дури и мојот театар, не им се посветени на потомците. Тоа се мошне минливи нешта кои ми помагаат да се убедам дека сум жив. Јас сè уште не сум целосно убеден дека се наоѓам на светов.

— Еден херој, со кој-се чини се идентификувате, ја проникнува вашата книга. Тоа е Кин, кого вие го инкарнирвте на сцената во пиесата од Дима во адаптација на Сартр . . .

— Тој претставуваше голем парадокс, зашто, немајќи ништо од артист, ни физикум, ни глас, ни меморија, сепак успеа да запали цела една епоха. Вистина е дека од него имам хронична носталгија како претставник на „метаморфичната" и волшебната страна на професијата. Тој беше најевидентниот двигател на ирационалноста во театарот. Кој, според мене, не бил предодреден да раскажува како нештата биле направени, туку да ги менува.

ВИТОРИО ГАСМАН

— Софокле, Еврипид, Голдони, Шекспир, Бекет, Гете, Милер-вие дружите само со елитата во театарот. Врските со филмот не се толку благородни . . .

— Учествував, пред сè во почетокот, во тековниот и — така да кажеме — во често премногу вулгарниот филм. Но, јас го сакав тоа, бидејќи сум лаком. А исто така имав желба, како веќе добро поставен и успешен театарски артист, да ги освојам и симпатиите на публиката. Всушност, не правам клишиња, верувам дека сум антипатичен. А тоа, во земја каде што симпатијата е генерализирана, ми донесе нешто. И така, долго време играв на спротивната карта, за што имаше простор. Тоа беше интуицијата на Марио Моничели, во 1958, кога ми даде улога на еден отпишан боксер во филмот „Гулаб", за да ме ослободи од мојот фамозен „профил на арамбаша". Ми го намали челото, ми ги отстрани ушите, го деформира мојот орелски нос ставајќи во него протези од каучук. Вистинска неестетска операција! Како резултат, мојата глава стана „мошне народна" . . . и, очигледно, симпатична на Пепе наречен Пантер. Но, всушност Дино Ризо, со кого имам снимено 14 филмови, покажа повеќе амбиција, имајќи храброст да го прикаже вистинското лице. Треба да се каже дека тогаш веќе имав научено некои трикови за да се предизвика симпатија на екранот, без гримирање и без гримаси . . .

— Ве сретнав на сцената на „Тераса" од Еторе Скола и изгледавте мошне импресионирани — цело време спиевте.

— Имајќи предвид дека работата на филмски артист е крајно здодевна меѓу снимањата, јас брзо сфатив како да ги исполнам бескрајните паузи, интервали, чекања. Стекнав прекрасна особина веднаш да заспивам. Но, се препуштив и на други работи: ги користев за да научам некоја пиеса, да преведам некој текст. Токму во текот на снимањето на еден мој несреќен филм ја напишав својата автобиографија. Секогаш многу сакав да им го крадам времето, значи парите, на продуцентите . . .

— Во вашата театарска кариера, вие во неколку наврати бевте опфатени со вистинска френезија на импровизирање.

— Тоа почна со еден рецитал во кој ги играв Кафка, Бекет, опкружен со десетина вештачки гласови, магнетофони, звучни проекции, на што давав реплика. Потоа, пред пет години, се сместив среде циркуска писта. Таму останав шест дена и шест ноќи. Лесно кажував стотина часови различни текстови. Но, најважното е на друго место. Во ритуалот на транспонираниот секојдневен живот. Мојот лекар доаѓаше да ме прегледува. Адвокатот за да ми дава совети. Тие консултации се одвиваа пред 2.000 лица или пак пред пет гледачи. Импровизацијата си обезбедува посебна егзалтација, како некоја дрога. Вие ја забележувате само болната страна на сето тоа, тоа е очигледно . . .

— Какви се вашите планови?

— Во Париз снимање со Ален Ресне. Му реков „да" дури и пред да го прочитам неговиот скриптум. Во Италија минуваме низ еден „бестијален" период. Ризи, Моничели? Филмската власт повеќе не им припаѓа нив. Стара гарда, чиј сум и јас дел, а какви што се и Сорди, Тоњаци, Манфреди, комерцијално веќе не вреди ни пет пари. Сега, Марчело Мастројани и јас се обидуваме да монтираме еден филм-не скап-по адаптација на еден роман од Д' Арпино, авторот на „Мирис на жената". Убава приказна на двајца мажи што стареат и кои се принудени да направат деликт на честа, но во тоа не успеваат . . . Но, ние не успеавме да го направиме филмот! Се свртивме кон телевизијата, а тоа практично е единствената солуција да се преземе нешто со малку достоинство.

— Дали успехот што го постигна вашата книга ги компензира вашите релативни филмски неуспеси?

— Тоа е поинаков успех . . . и опасен. Бидејќи би можел да ме поттикне да продолжам со пишувањето! Веќе почнав да правам забелешки. За еден роман или пиеса. Наслов? „Храброст". Тоа е тема што ме пасионира, зашто храброст најмногу ми недостига. Книгата би можела да биде истражување на точната и средната дефиниција на храброста. Од своја страна, чувствувам речиси мистичен восхит за физичката храброст.

Односите меѓу кукларството и некои уметности

Бранислав КРАВЉАНАЦ

Настојувањата на модерните теории се движат како кон пронаоѓањето на општото и заедничкото кај сите уметности, така и кон истакнувањето на различното и посебното во секоја од нив. „**Аналогии се откриваат и на планот на елементите на уметничките феномени и на планот на комплексните формации какви што се стилските периоди и модели на определени култури**“.[1] Од друга пак страна постојат очигледни „феноменолошки разлики коишто добро ги воочи **Дион Хрисостом**, теоретски ги образложи **Лесинг**, а новото мислење ја прифати онаа теоретска ориентација којашто не само што се застапуваше за автономноста на уметноста во однос на нејзините надворешни релации, туку се залага за автономност на секоја уметност, истакнувајќи ја нејзината посебна 'чистота'. (...(Теоретичарите на феноменолошката ориентација покажаа дека покрај интенционално телеолошките разлики, постојат и разлики во слоевитоста на структурата на секоја посебна уметност“.[2]

Сликарството, на пример, во потполност ги напушти елементите на наративното и дескриптивното, карактеристични за некои родови на книжевноста; филмот како релативно млада уметност изгради своја сопствена естетика којашто се спротивставува на естетиката на театарот; само театарот, успешно или не, се обидува на различни начини во текот на овој век да се ослободи од семоќната литература итн. Пред 15 години Сретен Марић констатираше дека модерната книжевна критика може да се нарече апстрактна, „нефигуративна“, бидејќи таа го следи со многу поголема доследност од книжевноста пионерскиот пат на модерното сликарство, коешто тежнее кон ослободување од сижето.[3]

Сите овие процеси, принципи и закони на аналогијата и дистинкцијата, во космосот на уметноста вршат улога на некој вид гравитација, формирајќи одредени односи и рамнотежа меѓу нив.

Овие процеси, се разбира, не можат да го заобиколат ни модерното европско кукларство, ниту неговата драматургија, кои повеќе од еден век се борат за свое место во тој општ поредок, конституирајќи ја својата естетика и продлабочувајќи ги разликите во однос на драмскиот театар. Посебно овој процес е жив во последниве 20 години.

Но, во целина гледано, дали успеа кукларството да се конституира како посебна уметност, и дали

[1] Бранислава Милиќ, „Односи меѓу уметностима“, стр. 39, Нолит, Белград, 1978

[2] Исто, стр. 38 и 39.

[3] Сретен Марић, „Критика данас“ во „Протејска свест критике“, стр. 317. Нолит, Белград, 1968

е тоа во принцип такво? По мислење на **Петар Богатирјев**, кога е во прашање кукленият и драмскиот театар, се работи за два различни, но сепак блиски семантички состави на театарската уметност, а разликите доаѓаат од таму, што **„куклата не сакала сосема да личи на човекот, бидејќи светот претставува-чудесен свет на измисленото“.**[4]

Ерик Колар, во еден навод вели: системот на знакови на двата театра скоро се изедначува и ја укинува секоја разлика, истакнувајќи ја како заедничка, улогата на конфликтот, емоционалното делување, богатата карактеризација на ликовите изразена во акција и говорна карактеризација, напомнувајќи дека во кукленият театар, учеството на ликовните уметности е многу поголемо одошто во драмскиот.[5]

Кукленият и драмскиот театар на извесен начин ги поврзува и **Шарл Ласло** во својот „Нацрт за една структурална поделба на уметноста“ а како единствена разлика го наведува присуството, односно, отсуство на живиот артист. Во третиот дел, „Структура и супструктура на акцијата“ тој ја прави следнава поделба:

„А) Полна структура (театарско дејствие);
1) изговорени зборови, 2) живи артисти, 3) сценски простор, 4) присуство на публика, 5) сугестија од стварноста

Б) Намерно испуштање на некои инфраструктури:
испуштање на жив глас (нем филм, театар на слики)
испуштање на жив артист (радио, плочи, звучник, **марионети** — подвлекол Б. К.)
испуштање на сцената (читање на дијалог)“

По мислење на Хенрик Јурковски, заедничката црта на кукленият и драмскиот театар ја прават претставите кои се играат пред публиката, и делата кои се искажуваат во време и простор и кои градат свет, аналогно на реалниот.[7]

Врз база на изложените мислења, може да се изведе заклучок дека и двата театра ѝ припаѓаат на театарската уметност. На ваквиот заклучок оди во прилог и споредбата на знаците на овие два семиотички система:

куклен театар	**драмски театар**
а) збор	а) збор
б) гест	б) гест
в) движење	в) движење
г) ————	г) мимика
д) артист	д) артист
ѓ) кукла (форма)	ѓ) ————

Разлика има само во точката г) — во присуството, односно отсуството на мимиката и ѓ) — присуството, односно отсуството на куклата.

Цитирањето на мислењата, како и резултатот од оваа споредба се базираат на формалната страна на работите-на паралелното присуство на знаци и во едниот и во другиот семиотичен систем ,а тие се, всушност, големи и суштински, како во нивните квалитативни така и во нивните квантитативни одредби, па и разликите меѓу овие два вида на театар се многу поголеми, отколку што претпоставуваме.

[4] Петар Богатирјев, „Казалиште лутака и казалиште живог глумца“, „Пролог“, Загреб, 1975, книга VII, бр. 23-2с, стр. 43

[5] Исто.

[7] Хенрик Јурковски, „Повјест казалишта лутака“, „Пролог“, Загреб, 1975, кн. 7, бр. 23-24, стр. 6-11.

Пред сè, статусот на артистот и неговата функција и во едниот и во другиот театар е различен. Додека драмскиот артист претставува творец, а истовремено и средство на своето творење, артистот-куклар како средство ја користи куклата, а ова е од посебно значење, бидејќи куклата, само по себе, не ѝ припаѓа на театарот, туку на една друга уметничка структура — на ликовната уметност и „стои наспроти човекот“, а кукленият театар се наоѓа во „опозиција, во однос на театарот на живиот артист.“[8]

Движењето во јазикот на кукларството, претставува доминантен знак — извор и утока на искажувањата. Во него се содржи и „мимиката“ на куклата, бидејќи под негово влијание мртвите форми можат да го „менуваат“ својот израз, а со тоа и своето значење.

Од друга страна пак, зборот кој ѝ е однадвор наменет на куклата, и го прави факултативниот дел на знакови на кукленият театар, во драмскиот театар, сакале ние или не, претставува главно средство на изразувањето.

Според Хенрик Јурковски „кукленият театар е театарска уметност, а основна и главна одлика која го издвојува од живиот театар е фактот што предметот кој зборува и изведува, привремено ги користи физичките извори на вокалните и движечките сили присутни вон него. Односите помеѓу објектот (куклата) и изворот на енергијата, постојано се менуваат и нивните варијации се од големо семиолошко и естетско значење.“[9]

Куклата, како една о најсилно истакнатите дистинкции на кукленият театар во однос на драмскиот, а од друга страна како ликовно дело. претставува цврста и многу сериозна врска помеѓу кукларството и ликовните уметности. Настојувајќи да одговори на прашањето (за кое сметам, дека само по себе е многу вештачки поставено) — дали кукларството е ликовна или театарска уметност, Ерик Колар ја дава следнава споредба во системот на знакови:

куклен театар

а) уметност во време и простор
б) остварува развиток на настаните и карактерите
в) постои само во посебни изведби
г) гледачот е сведок на творечкиот процес
д) се јавува секогаш како нова реакција на кукларите на секогаш новата реакција на публиката и се менува од претстава во претстава
ѓ) се јавува како дело на колективот
е) секогаш е синтетичко дело
ж) темелна битност е артистот

ликовни уметности

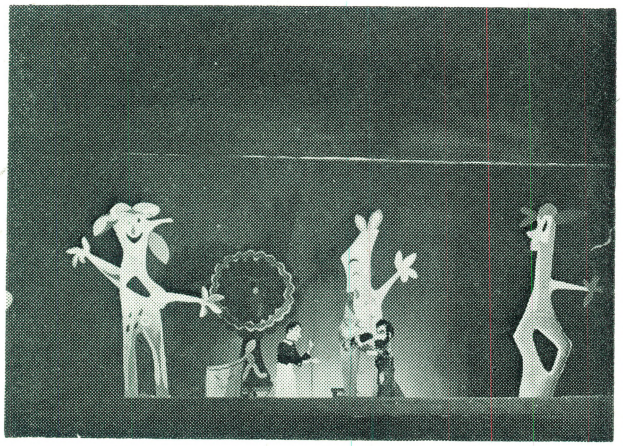
а) уметност во простор
б) остварува состојба на луѓе и предмети
в) делото на ликовните уметности продолжува независно од времето
г) гледачот е сведок на творечкиот резултат
д) во начело резултатот не се менува
ѓ) по правило како дело на еден уметник
е) поедини делови од ликовните уметности не се поткајуваат еден во друг
ж) се изразува со форма, боја и линија

[8] Хенрик Јурковски, „Језик савременог позоришта“, „Детињство“, Нови Сад 1980, кн. 6, бр. 1, стр. 38.

[9] Исто

Меѓутоа, повеќе точки од оваа споредба не одат во прилог на идејата за потполна независност на кукленият театар од ликовните уметности, за која се залага Е. Колар.

Во тачката г) иако не е посебно битна, Колар истакнува дека гледачот во кукленият театар **„е сведок на творечкиот процес“**, а кога се во прашање ликовните уметности — **„сведок на творечкиот резултат“.** Неинтелигентно би било да се негира елементот на креативност во театарската претстава, но сметам дека гледачот и во едниот и во другиот случај, во крајна консеквенца, **„е сведок на крајниот резултат“**, со таа разлика што резултатот во ликовните уметности е фиксиран еднаш за секогаш, а во театарот секогаш се репродуцира и се изложува со поголема или со помала точност во однос на она што е пронајдено, одбрано и утврдено на пробите, кои претставуваат вистински и реален творечки процес и чин. Во рамките на еден, на изглед, толку жив организам, како што е театарската претстава, во текот на процесот на подготовките фиксирани се: **текстот, режисерската поставка, музиката, кореографијата, костимите, маските, (куклите), реквизитите, декорот и артистичката игра, во чии рамки останува само делот на „слободниот простор“.**



Процесот на репродукцијата се разбира не е механички, како кога е во прашање филм, туку секогаш варира во зависност од осцилациите на меморијата, од емоциите и од психофизичката подготвеност на артистот, со други зборови, зависи од моментните предиспозиции и индиспозиции на артистот.

За кукленият театар, може да се зборува, дека има поголем степен на механизираност во репродукцијата од драмскиот театар, бидејќи играта на артистите-кукли е во голема мерка ограничена со „реперите“ на куклата, кои се диктирани од нејзините „технички“ својства.

Многу куклени претстави, во кои целиот акустичен дел (текстот, музиката, ефектите) е снимен и фиксиран на магнетофонска лента и се репродуцира исклучиво механички, во голема мера го доведува во прашање тврдењето под точката д), според кое, претставата се јавува **„секогаш како нова реакција на артистот или на кукларот на секогаш новата реакција на публиката и се менува од претстава во претстава.“**

Тврдењето на Ерик Колар под точката ж) дека во кукларството „темелна битност е артистот“, а дека ликовната уметност „се изразува со боја и линија“, изнесено со цел да се истакне главната разлика во структурата на овие две уметности, сосема е неодржливо, бидејќи во кукленият театар „темелна битност“ е куклата, а таа е направена од материјал и претставува обликувана форма и како скулптура ги искажува меѓусебните односи на формите. Бојата, во овој комплекс на прашања, има свое и не мало значење.

За проблемот под точката б) — според која ликовната уметност „ја остварува состојбата на луѓето и предметите“, а кукленият театар “остварува развиток на настани и карактери“, ќе зборувам на крајот.

За нас од посебна важност е точката а) — во која кукленият театар се квалификува како уметност во време и простор, а ликовната уметност исклучиво во простор, што е како сфаќање надминато.

Етјен Сурио покажа, дека ликовните, музичките, кореографските, поетските и кинематографските дела се развиваат во сукцесивни моменти, значи постапно, па затоа едно ликовно дело не може да се доживее комплетно во еден момент — без период на контемплација и согледување. Сите аспекти на една скулптура или на едно архитектонско дело, гледачот ги доживува постепено, со движење околу него.[11] Очигледен пример е катедрала. „Изложена на погледи, на естетско оценување, на емоција или на контемплација, катедралата е сукцесивна: таа се открива дел по дел, во различни глетки, кои никогаш не се симултани.“[12] Со други зборови, ликовните дела се доживуваат постапно во време како и театарска претстава. Но, освен овие сукцесивни моменти-време на контемплација (јас ова го нарекувам надворешно време), во секое ликовно дело се поставува прашањето на „уметничкото време“, сврзано со текстурата на сликата или на скулптурата, со нејзината композиција, со нејзиниот естетски аранжман, коешто претставува **внатрешно време** на уметничкото дело.[13]

Ако ја прифатиме тезата за надворешното и внатрешното време во ликовните дела, а куклата, без сомнение, ѝ припаѓа на ликовната категорија, можеме да констатираме дека таа и нејзиното време се вклучуваат во театарските претстави внесувајќи свое надворешно време (со посредство на артист-аниматор) и свое внатрешно време („сама по себе.“) Всушност, почнува да води „двоен живот“ со еден дел подредувајќи се на законите на времето на претставата, „задржувајќи ги во истиот момент, како ликовен елемент, законитостите на своето време. Растргната помеѓу овие два тока, таа во театарската претстава, покрај постојните сценски закони, внесува и ликовни.

Според Королев **„таа е редовно во допирот на артистичката уметност со не неживата природа на ликовната уметност“,** а сите закони на сценското творештво во кукленият театар се преобразуваат под дејство на ликовните закони во уметноста.[14]

Општо прифатено мислење е дека кукленият сценски израз се состои од елементи и моменти на динамика (движење) и статика (форма). Королев смета дека **„во динамиката на гестот или во неговата непосредна фиксација се искажува двојната природа: тоа е моментот на непрекинатото артистичко дејствие а истовремено и сликање на куклата во просторот“.** Според него **„артистот-куклар, во процесот на сценското дејствие станува наполу сликар.“**[15] Истиот автор тврди дека **„со намалување на улогата на сликарот, специфичноста на уметноста на кукленият театар постепено исчезнува“.**[16]

---

[11] Етјен Сурио, „Време у пластичним уметностима“, во кн. „Односи меѓу уметностима“, Нолит, Белград, 1978, стр. 151—152.

[12] Исто

[13] Исто, стр. 153.

[14] М. М. Королев, „Искуство театра кукол“, „Искуство“, Москва. 1973, стр. 42.

[15] Исто, стр. 36

[16] Исто, стр. 35

Целиот овој процес не е ништо друго освен сменување, односно, проткајување и транспонирање со квалитативно различни активности (дејствија). Основната алка ја чинат физичките дејствија на артистот (анимацијата), со кои на куклата ѝ се пренесува неговото психичко дејствие во вид на пластично дејствие.

Уважувајќи го т.н. општ принцип на драматуршката композиција (сиже, дејствие, конфликт, ликови и др.), современата теорија, проблемот на куклената драматургија го сведува на проблем на дистанцирање од имитативното и буквалното („од конкретното човечко"), односно го сведува на проблем на обопштување-приближување кон општото, типичното („општочовечкото").

Според **Васил Стефанов:** „кукларството во основа е оддалечување од конкретно човечко воопшто". Содржината на кукларството, според него, толку е обопштена што ги изгубила конкретните човечки форми на изразност на куклата... Кукларството започнува онаму, каде што завршува конкретното, буквалното човечко... Самата кукла е едно обопштување. Таа е концентрат на одредени категории на објективни особини, во кои, во време на концентрацијата се изгубиле субјективните обележја, отпаднале деталите и останало само општото, типичното".[17]

Прашањето изразено во ова сваќање иако во суштина, претставува проблем на стилска одредба (за или против натурализмот, а карактеристично е за развојот на европскиот драмски театар и неговата драматургија до нејзината пост натуралистичка епоха, па сè до современиот театар на апсурдот, од **Крег и Апие до Арто и Јонеско),** тоа имаше големо влијание на проблемот и сфаќањето на структурната суштина на куклената драматургија.

Проблемот на т.н. скратување на ланецот на настаните, исто така се врзува за прашањето на обопштување а истовремено е во тесна врска со природата на куклата, која како објект не е во можност по пат на анимација да ги прими психичките треперења на артистот, и како „субјект" низ пластични дејствија, да ги пренесе на гледачот.

Таа не прави мимики, а нејзиниот изразен материјал сведен е на мал број движења. Затоа нејзиниот „интерес", во таа смисла, сведен е на клучните точки, чиј меѓупростор останува празен.

Затоа „скратувањето", елиминацијата на тој „празен" простор, кондензацијата е една од битните компоненти на куклената драматургија. Куклата ја интересираат котите како краен резултат, а процесот по кој пат е дојено до тоа за нејзе е неинтересно, бидејќи куклата не може да преживува, да мисли и да памети. Таа реагира брзо и без големи подготовки. Во ваква in medias res логика во развојот на настаните, овие крајни точки содржат и едно големо обопштување и дебалансирање. Од елементите врзани за општиот принцип на драматуршката композиција, Васил Стефанов особена важност му придава на ликот, кој според него, би требал да биде обопштен до тип, и на сижето, односно на неговата динамичност, под кое се подразбира, збиеното време на дејствието, многу настани и конфликти кои претставуваат потстрек за нејзината активност и искажување.[18] (до тука превод од српско-хрватски: Јелица Инадеска, по натаму Славко Маринковиќ).

Стефанов, кој инаку допушта постоење на ткн. драматургија без сиже, на едно место констатира дека **„кукларството како квалитет на драматургија вистински се реализира дури во претставата".**[19] Освен очигледната намера на Стефанов, којшто од поширок контекст може уште подобро да се воочи, да каже како кукларската режија во својот развој оди пред драматургијата, не се крие ли во оваа констатација, во исто време, несвесното признавање дека многуте од декларираните принципи на кукларската драматургија (особено оние што се однесуваат на проблемот на општата драматуршка композиција) претставуваат само модификувано позајмување од една друга структура — од драматургијата на „живиот" театар, што пак сето заедно создава некаков вид на симбиоза, или означуваат само тенденција кон кукларскиот? Не ли се, во исто време, разликите во структурата на ликовниот елемент — куклата, и во структурата на сценската игра, онаква каква што ние денес ја негуваме, многу поголеми отколку што претпоставуваме? Не е ли куклата во крајна консеквенца, според третманот што го има, сведена на реализатор на определено сиже, на „раскажувач" на определени настани, осудена на илустрирање на некаква суштина надвор од неа, наспроти тоа што со своето магиско потекло и со својата природа е детерминирана да биде субјект и коментатор на самата суштина?

Ако е така, причината за ова треба да ја бараме во премногу ортодоксното сфаќање на терминот „театар" (во чија закрила доминираат узусите на драмскиот театар и неговата драматургија) и во неговото механичко пренесување на кукларството како поинаква структура.

Но, меѓутоа, одејќи „инстинктивно" по својата природа, кукларството сè повеќе се ослободува, ако така можам да кажам, од драмскиот натурализам, што значи од имитирањето на „живиот" театар и на неговата драматургија.

Констатирав дека кукларската драматургија сè повеќе престанува да биде „инвентор на настаните", дека сè помалку е содржина во смисла на фабула и на континуирано објективно дејствие. Уште пред десетина години ми се стори дека кукларството сè повеќе станува „игра на зададена тема" — слободно конструирана ситуација со низа субјективни определени детали и со идеја како со крајна содржина, која што тие детали ги крева на степен на објективност и обопштеност; дека сè повеќе станува сценска метафора во која се присутни сценски и ликовни закони.[20]

Иако често не е сосема опортуно да се враќа на стари констатации, мислам дека цитиранава забелешка за тенденцијата на приближувањето на

---

[17] Васил Стефанов, „С'времен куклен театр", Наука и искуство, Софија, 1971, стр. 34—35 и 17.

[18] Исто, стр. 19 и 29.

[19] Исто, стр. 135.

[20] Б. Крављанац: „Нека обележја (нашег) савременог луткарства", „Сцена", Нови Сад, 1974, бр. 4

кукларската драматургија кон поезијата — кон поетиката на лирската песна[21] и денес стои; тоа е природна тенденција што извира не само од заедничкото потекло на поезијата и куклата, туку и од нивната структура во која имаат многу заедничко.

Пред сè, сукцесивната низа на моменти — надворешното време и лирските песни, како книжевен вид, и куклата како ликовно дело, е многу кратка. Веќе тој податок упатува на куклата како на „лирски“ а не на „епски“ тип којшто (како и лирската песна) не е во состојба да „перцепира“, „апсорбира“ и „носи“ големи целини, да „раскажува“ големи фабули. (Да се осуди на такво нешто, би значело — речено креговски, да ѝ се одземе сè освен нејзината слабост.[22])

Лирската поезија како ни куклата со самото тоа не се предопределени да бидат центар и театар на настани и случки. онакви какви се подразбираат во драмскиот театар или епиката. Примарниот објект на „интересирањето“ на лирската песна и куклата е состојба во која, природно, доминира сегашноста што во исто време ја обусловува нивната временска детерминација. И двете претставуваат, како што би рекол Роман Јакобсон, прво лице на сегашно време[23], за разлика од епот и романот кај кои минатото е примарно, и драмата кај која димензијата на исчекување или иднината ја определува нејзината структура.[24]

Состојбите што ги изразуваат лирската песна или куклата имаат своја динамична вредност доволна за создавање на тензија што пак е потребна да се одржува вниманието на читателите, односно гледачите. Таа вредност се создава, ако така можам да кажам, од смисловниот ритам, предизвикан со конфликтот којшто постои меѓу елементите на состојбата — чувства, расположби, мисли, асоцијации итн. Сето тоа е надвор од куклата — во ситуација којашто таа ја создава, а во која состојбата се искажува. Ваквиот вид искажување во исто време го обусловува создавањето на карактерот на состојбата како еден посебен квалитет.

Главното изразно средство на куклата — движењето, а во поезијата зборот, подеднакво стојат во службата на метафората којашто и во кукларството и во поезијата претставува **„можност обемните нешта да се кажат скратено“.**[25] Како што обликот на песната во голема мерка ја конституира нејзината идеја, затоа што во песната тој е единствено конечен[26], така и обликот на куклата, дефинирајќи го нејзиното движење коешто претставува нејзина приближна определеност и врв на нејзиниот израз, ја конституира нејзината игра.

„Во марионетата има нешто повеќе од трагата на генијот“[27] и таа заслужува повеќе од она што добила и повеќе од она што сме ѝ го определиле и допуштиле.

---

[21] Терминот „лирска поезија“ овде значи кратка поетска форма.

[22] Едвард Гордон Крег, „Глумац и надмарионета“, Нолит, Бгд, 1975, стр. 144

[23] Рене Валек и Остин Ворен во „Теорија книжевности“, Нолит, Бгд, 1965, стр. 262

[24] Бранислава Милиќ во „Односи меѓу уметностима“, стр. 31—31

[25] Миодраг Павловиќ, „Велики и мали облици“, Нолит, Бгд, 1975, стр. 533

[26] Бранко Миљковиќ, „Поезија и облик“, Нолит, Бгд, 1975, стр. 558

[27] Е. Г. Крег, „Глумац и надмарионета“, Нолит, Бгд, 1975, стр. 140 (сите три фусноти се однесуваат на книгата „Раѓање модерне книжевности — Драма“).

Содржина на броевите 1—19 на „Театарскиот гласник“

БРОЈ 1(октомври 1977)

— Ристе Стефановски: Уводен збор
— Витомир Митевски: Репертоарни проблеми
— Актуелно од југословенската сцена
— Проекти на Драмскиот театар
— Дали може да оживее куклената сцена?
— Наши примери
— Куси вести
— Низ периодиката за театарот (автори на пренесени текстови: Петре Бакевски — „Вечер“; Јордан Плевнеш — „Студентски збор“; Борко Зафировски — „Нова Македонија“; Мухарем Первиќ — „Политика“; Слободан Селениќ — „Експрес политика“)

БРОЈ 2(ноември-декември 1977)

— Од теоријата на театарот: Избор од „Малиот органон“ на Бертолт Брехт
— Од југословенската сцена (белградски театри)
— Преглед на списанијата за театар
— Хроника на Драмскиот театар
— Димитар Станковски: Се подготвува „Ревизор“
— Иван Ивановски: По повод премиерата на „Непокор“ од Бранко Пендовски
— Јордан Плевнеш: „Непокор“ („Студентски збор“)
— Борко Зафировски: „Непокор“ — нови видувања („Нова Македонија“)
— Одгласи во печатот од гостувањето на Драмскиот театар во Загреб, Љубљана и Белград:
— М. З.: „Хамлет“ од Скопје (во „Дело“), превод од словенечки Бистрица Миркуловска
— Петре Бакевски: Поделени мислења за скопските претстави (во „Вечер“)
— Франце Вурник: „Црнила“ и „Хамлет“ (во „Дневник“), превод од словенечки Бистрица Миркуловска
— Јоже Јаворшек: Драмскиот театар од Скопје се претстави со современата драма „Црнила“ напишана од Коле Чашуле и со „Хамлет“ (во „Дело“), превод од словенечки Бистрица Миркуловска
— Елица Ѓорѓиева: Успех на „Црнила“ (во „Нова Македонија“)
— Гостување Драмског театара из Скопља (во „Вјесник“)
— Петре Бакевски: пофалби и критики за „Хамлет“ (во „Вечер“)
— Петре Бакевски: Комплименти за „Црнила“ (во „Вечер“)
— Далибор Форетиќ: Театар модерног сензибилитета (во „Вјесник“)
— Петре Бакевски: Нешто повеќе од запознавање (во „Вечер“)
— Б. Павловски: Дострел на едно театарско гостување (во „Нова Македонија“)
— М. Гргичевиќ: Гостовање Драмског театра из Скопља — казалишно изненаѓење (во „Вечерњи лист“)
— Наско Фрндиќ: Нестабилно тло под Хамлетовим ногама (во „Око“)
— М. Р.: Хамлет“ и „Црнила“ пред београдском публиком (во „Политика“)
— За Хамлет“ и „Црнила“ (на Радио Белград)
— Милан Митиќ: „Хамлет“ — наш друг (во „Вечерње новости“)
— Петре Бакевски: „Хамлет“ неприфатен (во „Вечер“)
— Петре Бакевски: Грст пофалби за „Црнила“ (во „Вечер“)
— Ристо Кузмановски: Подем на театарското создавање (во „Нова Македонија“)
— Бранислав Милошевиќ: Два схватања позоришта на делу (во „Борба“)

БРОЈ 3(јануари-февруари 1978)

— Ристе Стефановски: За состојбата и перспективите на театрите во СР Македонија
— Репертоарот на театрите во СР Македонија за 1978 година
— Душан Наумовски: Да го прескокнеме времето за плачење
— Иван Ивановски: Македонските театри на републичките фестивали во нашата земја
— Слободан Унковски: За поголемо раздвижување во продукцијата на Драмскиот театар
— Мето Јовановски: Едно размислување за артистот
— Од Кодексот на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија
— Гротовски за „уметничката етика“
— Цо Чајкин: Присуство на сценатa (превод од англиски: Наум Пановски)
— Ќе останат во нашето сеќавање: Ѓоко Николовски, Владимир Гравчевски, Иван Ивановски-Џинка
— Хроника на Драмскиот театар
— Се подготвува Шекспир во приказни“
— Коле Ангеловски: Зошто „Шекспир во приказни“ и што со него?
— Полскиот печат за Драмскиот театар: „Газета“, „Ехо“, Ева Ќелак во „Трибуна луду“, „Жиче варшави“, М. Н. во „Студент“

БРОЈ 4(март-јуни 1978)

— Ели Финци за Драмскиот театар
— Мите Грозданов: Општествената улога на театарот во нашето самоуправно социјалистичко општество
Витомир Митевски: За општествена моќ на современиот театар

— Војо Станковски: Експерименталното куклаѓство во Европа денес

— Иван Ивановски: Ќе останат во нашето сеќавање — Димче Трајковски; Димче Стефановски; Стојка Цекова

— Драмскиот театар во изминатата сезона

— Душан Јовановиќ: Се подготвува „Ослободувањето на Скопје“

— Се подготвува: „Весела смрт“

— Наум Пановски: „Весела смрт“ — обид да се направи панаѓурски театар

— По повод премиерите на: „Ревизор“ (Иван Ивановски на Радио Скопје; Борко Зафировски во „Нова Македонија“; Томислав Османли во „Млад борец“; Петре Бакевски во „Вечер“) и „Тигар“ (Иван Ивановски на Радио Скопје; Борко Зафировски во „Нова Македонија“; Петре Бакевски во „Вечер“)

— „Шекспир во приказни“ на Југословенскиот фестивал на детето во Шибеник (Момчило Попадиќ во „Слободна Далмација“; Далибор Форетиќ во „Вјесник“; Ј. Т. во „Вечерње новости“)

— Тркалезна маса за „Шекспир во приказни“: Мирослав Беловиќ, Мјуриел Бродман (САД), Томислав Дурбешиќ, Мари Валеси (Италија), Предраг Костиќ, Анатолиј Зиновјевич-Луфит (СССР), Здравко Остоиќ, Душко Родиќ и Мајо Ѓуровиќ

БРОЈ 5—6(септември-декември 1978)

— Витомир Митевски: Репертоар на театрите во СР Македонија во сезоната 1977/78

— Љубиша Георгиевски: Револуционерните продори на современиот театар во домашната драма

— Томислав Османли: Театароат сега и овде

— Горан Стефановски: Сценските ремарки како основа на театарот на Самјуел Бекет

— Иван Ивановски: Класиката на југословенската сцена-Лесковац 78

— Љупчо Тозија: Еден прелет над театарските гнезда Оф-оф Бродвеј

— Ристе Стефановски: Тези за изработка на елаборат за обновување на куклената сцена во Скопје

— Хроника на Драмскиот театар

— Верољуб Андоновски: Кон политичко-документарната драма „Процес“

— Други за нас: „Баладина над Вардар“ (Кристина Збиевска во „Дневник полски“ и „Театар-Варшава“), превод од полски Петре Наковски

— Илија Зафировски: Импресии од гостувањето на Драмскиот театар во НР Бугарија

— Стефан Јанков: Претставувањето на артистите од Скопје (во „Отечествен глас“ — Пловдив)

— Кремена Бабачева: Ни гостуваше скопскиот Драмски театар (во „Народна култура“ — Софија)

— Иван Ивановски: „Ослободувањето на Скопје“ и „Весела смрт“ (на Радио Скопје)

БРОЈ 7(јануари-февруари 1979)

— Републички преглед (јануари-февруари)

— Иван Ивановски: Слаба продукција и неколку значајни проекти

— Мирко Стефановски: Репертоарско созревање

— Харалампие Поленаковиќ: Родоначалникот на македонскиот драмски збор

— Витомир Митевски: За театарот и вистината

— Војо Станковски: Куклаѓството на Далечниот Исток

— Владимир Милчин: Во потрага по идентитетот

— Ристе Стефановски: Македонските актери на сцената на Српското народно позориште во Скопје

— Тодорче Николовски (Ј. К. во „Вардар“ 1934 година); Калипсо Налча; Петре Прличко („Позоришни лист“ 1941 година)

— Р. С.: Дали ви е познато

— Хроника на Драмскиот театар

— Драмскиот театар на МЕСС 1979

— Тркалезна маса за „Ослободувањето на Скопје“: Боро Драшковиќ, Градимир Гоер, Славенка Миловановиќ, Мирослав Јанчиќ, Северин Франиќ, Милан Митиќ, Слободан Милетиќ, Самир Мухамед ел Асфури, Рада Глишиќ, Драган Јањиќ

— Печатот за „Ослободувањето на Скопје“

— Печатот за „Шекспир во приказни“

— Другите за нас: „Театарски гласник“ (Иван Ивановски на Радио Скопје, Верослава Петровиќ во „Театрон“ — Белград)

БРОЈ 8(март-април 1979)

— Републички преглед (март-април)

— Васил Иљоски: За куклениот театар во Скопје (1949)

— Мирослав Радоњиќ: Македонскиот театар на Стериното позорје

— Лилјана Мазова: Не секогаш ново (за XX МЕСС)

— Мартин Еслин: Современиот театар во Британија и Америка (во „Плејз енд плејарс“), превод од англиски Витомир Митевски

— Ристе Стефановски: Подготовките и формирањето на Македонскиот народен театар

— Фотоалбум на учесниците на првата премиера на МНТ „Платон Кречет“

— А. Ц.: Свечено преставление во народниот театар (во „Нова Македонија“)

— А. Ц.: Конференцијата на НОВ во скопскиот театар (во „Нова Македонија“)

— Иван Точко: Театарот воопште и нашиот народен театар (во „Нова Македонија“)

— Киро Хаџи Василев: „Платон Кречет“ во првиот македонски народен театар (во „Нова Македонија“)

— Р. С.: Дали ви е познато

— Хроника на Драмскиот театар

— Иван Ивановски: „Трамвај наречен желба“ (на Радио Скопје)

— Ристо Лазаров: Сезона што ќе се памети

— Славко Маринковиќ: 12.000 „Стапици за глувци“

— Иван Ивановски: Кон 80-от роденден на Тодор Николовски

— Илија Милчин: Јазикот на нашата сцена

— Томислав Османли: Пролегомена за комуналниот театар

— Владимир Милчин: Помалку цензура, повеќе добронамерна, но строга критика (избор, коментар и превод од руски В. М.)

— Вукосава Донева: Малина Поп Иванова

— С. М.: Театарска лингвистичка прошетка

— Иван Ивановски: Нови книги — Чехов драмски писател

— Иван Ивановски: Ин мемориам — Лука Павловиќ

— Душко Малевски: За и против Брехт (избор, обработка и превод од италијански Д. М.)

— Иван Ивановски: Ода за актерот

— Ристе Стефановски: Професионални театарски дружини на македонски јазик

— Р. С.: Дали ви е познато

— Лабораторија за писатели (превод од англиски Славко Маринковиќ)

— Републички преглед на премиери

Преглед по автори

АЛЕКСИЕВ, Александар: Фолклорните елементи во твореиштвото на Војдан Чернодрински (ТГ 15).

АНГЕЛОВСКИ, Коле: Зошто „Шекспир во приказни“ и што со него? (ТГ 3), Размислување на еден обичен македонски артист (ТГ 9), Оптимистичка приказна (ТГ 15), Оптимистичка приказна број 2 (ТГ 17).

АНДОНОВСКИ, Верољуб: Кон политичко-документарната драма „Процес“ (ТГ 5—6).

АСФУРИ, Сами Мохамед ел: За „Ослободувањето на Скопје“ (ТГ 7).

БАБАЧЕВА, Кремена: Ни гостуваше скопскиот Драмски театар („Народна култура“, Софија) (ТГ 5—6).

БАКЕВСКИ, Петре: Поделени мислења за скопските претстави, Пофалби и критики за „Хамлет“, Комплименти за „Црнила“, Нешто повеќе од запознавање, „Хамлет“ неприфатен и Грст пофалби за „Црнила“ (сите во ТГ 2), Премиера на „Ревизор“, Премиера на „Тигар“ и Премиера на „Шекспир во приказни“ (сите во ТГ 4) (сите пренесени од „Вечер“).

БАНУ, Жорж: Јержи Гротовски — претстава процес („Ле нувел литерер“, ТГ 9).

БЕЖАНОСКА-ЛЕВАВАСЕР, Марија: Тоталниот театар на Жан-Луј Баро (ТГ 10—11).

БЕЛОВИЌ, Мирослав: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4), Увертира во еден разговор за театар (ТГ 10—11).

БРОДМЕН, Мјуриел: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4).

ВАЛЕСИ, Мари: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4).

ВУРНИК, Франце: „Црнила“ и „Хамлет“ („Дневник“, Љубљана; ТГ 2).

ГАВРИЛОВ, Симеон: Театар со љубов (ТГ 15).

ГЕОРГИЕВСКИ, Љубиша: Револуционерни продори на современиот театар во домашната драма (ТГ 5—6), „Хамлет“ (ТГ 9), Актерот како творечки субјект (ТГ 16—17).

ГЛИШИЌ, Рада: „Ослободување на Скопје“ (ТГ 7).

ГОЕР, Градимир: „Ослободување на Скопје“ (ТГ 7).

ГРГИЧЕВИЌ, М.: Гостување Драмског театра из Скопља — казалишно изненаѓење („Вечерњи лист“; ТГ 2), „Бркотница“ („Вечерњи лист“; ТГ 18).

ГРОЗДАНОВ, Мите: Општествената улога на театарот во нашето самоуправно социјалистичко општество (ТГ 4).

ДОНЕВА, Вукосава: Малина Поп Иванова (ТГ 19).

ДРАШКОВИЌ, Боро: „Ослободување на Скопје“ (ТГ 7).

ДУРБЕШИЌ, Томислав: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4).

ЃОРЃИЕВА, Елица: Успех на „Црнила“ („Нова Македонија“; ТГ 2).

ЃУРОВИЌ, Мајо: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4).

ЃУРЧИНОВ, Милан: Нови функции на драмскиот текст (ТГ 18), Театар со свој лик (ТВ Скопје; ТГ 16—17).

ЕМИН, Илхами: Ин мемориам — Мирко Стефановски (ТГ 18).

ЕСЛИН, Мартин: Современиот театар во Британија и Америка („Плејз енд плејарс“; ТГ 8).

З. М.: „Хамлет“ од Скопје („Дело“; ТГ 2).

ЗАФИРОВСКИ, Борко: Нови видувања (ТГ 2), Премиера на „Ревизор“, Премиера на „Тигар“, Премиера на „Шекспир во приказни“ (сите од „Нова Македонија“; сите во ТГ 4), За некои аспекти на артистичката (и друга) недоискажаност во поголемите театарски колективи од нашата Република (ТГ 10—11).

ЗАФИРОВСКИ, Илија: Импресии од гостувањето на Драмскиот театар во НР Бугарија (ТГ 5—6).

ЗБИЕВСКА, Кристина: Баладина над Вардар („Дневник полски“; ТГ 5—6).

ЗИНОВЈЕВИЧ-ЈУФИТ, Анатолиј: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4).

ИВАНОВИЌ, Алекса: Кога не би постоело, би требало да се измисли („Фронт“; ТГ 12).

ИВАНОВСКИ, Иван: Премиера на „Непокор“ од Пендовски (ТГ 2), Македонските театри на републичките фестивали во нашата земја (ТГ 3), Ин мемориам — Ѓоко Николовски (ТГ 3), Ин мемориам — Димче Трајковски (ТГ 4), Ин мемориам — Димче Стефановски (ТГ 4), Ин мемориам — Стојка Цекова (ТГ 4), Премиера на „Ревизор“ (Радио Скопје; ТГ 4), Премиера на „Тигар“ (Радио Скопје; ТГ 4), Класиката на југословенската сцена — Лесковац 78 (ТГ 5—6), „Ослободување на Скопје“ (Радио Скопје; ТГ 5—6), „Весела смрт“ (Радио Скопје; ТГ 5—6), Слаба продукција и неколку значајни проекти (ТГ 7), За „Театарскиот гласник“ (Радио Скопје; ТГ 7), „Трамвај наречен желба“ (Радио Скопје; ТГ 8), „Солунски патрдии“ (Радио Скопје; ТГ 8), По повод откривањето на бистите на основоположниците на македонската драматургија (ТГ 8), Сеќавање на Љубинка Бобиќ, на Сава Северова, на Блаженка Каталиниќ, на Виктор Старчиќ (сите ТГ 13—14), Театарски дневник од патот по Албанија (ТГ 15), Театарскиот плакат на Златко Пановски (ТГ 15), Театар со

свој лик (ТВ Скопје; ТГ 16—17), Три книги —девет драмски автори (ТГ 16—17), Сценографско-костимографската уметност на младите творци од ГДР (ТГ 16—17), Ин мемориам — Мирко Стефановски („Екран"; ТГ 18), Костимографската уметност на Рада Петрова-Малкиќ (ТГ 18), Кон 80-от роденден на Тодор Николовски, Нови книги — Чехов драмски писател, Ин мемориам — Лука Павловиќ, Ода за актерот (сите ТГ 19).

ИЉОСКИ, Васил: За куклениот театар во Скопје (1949) (ТГ 8), Театарската школа — важен фактор за правилен и брз развој на театарското дело кај нас („Нова Македонија"; ТГ 9).

ИНАДЕСКА, Јелица: превод од српскохрватски на „Кукларството на Далечниот Исток" (ТГ 7), „Македонскиот театар на Стериното позорје" (ТГ 8), „Студии на интермедијалната режија" (ТГ 9), „Увертира во еден разговор за театарот" (ТГ 10—11), „Театар, репертоар, публика..." (ТГ 13—14), „Завиден неизведуван драмски опус" (ТГ 13—14) и „За артистичка уметност" (ТГ 15).

ИНКРЕТ, Андреј: Скопска игра на диво месо („Дело") (ТГ 12).

ЈАВОРШЕК, Јоже: Драмскиот театар од Скопје во Љубљана се претстави со современата драма „Црнила" напишана од Коле Чашуле и со „Хамлет" (Дело") (ТГ 2).

ЈАНКОВ, Стефан: Претставување на артистите од Скопје („Отечествен глас", Пловдив; ТГ 5—6).

ЈАНЧИЌ, Мирослав: „Ослободување на Скопје" (ТГ 7), Драма на (балканската) инфериорност („Ослобоѓење"; ТГ 12).

ЈАЊИЌ, Драган: „Ослободување на Скопје" (ТГ 7).

ЈОВАНОВИЌ, Душан: Се подготвува „Ослободување на Скопје" (ТГ 4).

ЈОВАНОВСКИ, Ацо: Простување со Драги Костовски (ТГ 13—14).

ЈОВАНОВСКИ, Мето: Едно размислување за артистот (ТГ 3).

К. Ј.: Тодорче Николовски („Вардар" 1934; ТГ 7).

КОНСТАНТИНОВ, Душан Хр.: Димче Стефановски — доајен на македонската реч на сцената на битолскиот Народен театар (ТГ 13—14), Владимир Гравчев — артист и човек (ТГ 13—14), Дамјан Груев како драматург, артист и сценограф (ТГ 18), Достоевски како драматург и артист (ТГ 18).

КОСТИЌ, Предраг: За „Шекспир во приказни" (ТГ 4).

КУЗМАНОВ, Тодор: Аматерскиот театар „Чекори" — Скопје (ТГ 10—11).

КУЗМАНОВСКИ, Ристо: Подем на театарското создавање („Нова Македонија"; ТГ 2).

КУЈУНЏИЌ, Миодраг: Конфликт на мршојади („Дневник"; ТГ 13—14).

ЛАЗАРОВ, Ристо: Без мерак, без пари, без атмосфера... (ТГ 9), Венчавка со ѕвездите (за „Диво месо") (песна) (ТГ 12), Сезона што ќе се памети (ТГ 19).

ЛАЗИЌ, Радослав: Студии за интермедијална режија (ТГ 9), Естетичката и етичката мисла на Станиславски (ТГ 13—14), Режија-сон (разговор со Љ. Георгиевски) (ТГ 18).

ЛАЗОСКИ, Ристо Гиче: Нѐ викаа „Раџиновци" (од ТГ 15 до ТГ 19).

ЛИМАНИ, Џеват: Ин мемориам — Мирко Стефановски (ТГ 18).

МАЗОВА, Лилјана: Не секогаш ново (XX МЕСС) (ТГ 8).

МАЛЕВСКИ, Душко: За и против Брехт (од италијански) (ТГ 19).

МАРИНКОВИЌ, Славко: Сеќавање за Тиан Хан („Бејџинг ривју", од англиски; ТГ 9), Сенегал — страст за театар („Жен Африк", од француски, ТГ 10—11), Кога државниот удар станува театарски удар („Жен Африк", од француски, ТГ 10—11), Театар со свој лик (ТГ 16—17), ООЗТ Факултет за драмски уметности (ТГ 16—17), 11.000 „Стапици за глувци" (ТГ 19), Театарска лингвистичка прошетка (ТГ 19), Лабораторија за писатели (од англиски, ТГ 19).

МИЛЕТИЌ, Слободан: „Ослободување на Скопје" (ТГ 7).

МИЛОВАНОВИЌ, Славенка: „Ослободување на Скопје" (ТГ 7).

МИЛОШЕВИЌ, Бранислав: Два схватања позоришта на делу („Борба" ТГ 2).

МИЛЧИН, Владимир: Во потрага по идентитетот (ТГ 7), Бркотница околу „Бркотница" (ТГ 15), Помалку цензура, повеќе добронамерна, но строга критика" (ТГ 19).

МИЛЧИН, Илија: Во Скопје се отвора државна театарска школа („Нова Македонија"; ТГ 13—14), Сеќавања за Драги Костовски (ТГ 13—14), Јазикот на нашата сцена (ТГ 29).

МИРКУЛОВСКА, Бистрица: „Хамлет" од Скопје, „Хамлет" и „Црнила", Драмскиот театар од Скопје во Љубљана се претстави со современата драма „Црнила" напишана од Коле Чашуле и со „Хамлет" (сите од словенечки, сите во ТГ 2).

МИТЕВСКИ, Витомир: Репертоарни проблеми (ТГ 1), За општествената моќ на современиот театар (ТГ 4), Репертоарот на театрите во СР Македонија во сезоната 77/78 (ТГ 5—6), За театарот и вистината (ТГ 7), Современиот театар во Британија и Америка (од англиски, ТГ 8), Драмскиот театар во изминатата сезона (ТГ 9).

МИТИЌ, Милан: Хамлет — наш друг („Вечерње новости", ТГ 2), „Ослободување на Скопје" (ТГ 7).

МРДУЉАШ, Игор: Лев Биринski — „Бркотница" (Радио Загреб, ТГ 18).

МУЈЧИНОВИЌ, Авдо: Силно („Експрес политика"; ТГ 12).

Н. М.: Полскиот печат за Драмскиот театар („Студент", Варшава; ТГ 3).

НАКОВСКИ, Петре: Баладина над Вардар (од полски; ТГ 5—6).

НАСТЕВ, д-р Божидар: Молиер кај Ароманите (ТГ 16—17).

НАУМОВСКИ, Душан: Да го прескокнеме времето за плачење (ТГ 3).

НОВАК, Јернеј: Балкански синдром („Дневник"; ТГ 12).

НАНЕВСКИ, Борис: Од Стериното позорје — „Диво месо" („Социјализам"; ТГ 13—14).

ОСМАНЛИ, Томислав: Премиера на „Ревизор" („Млад борец"; ТГ 4), Театарот сега и овде (ТГ 5—6), Херметичниот театар на Гротовски (ТГ 13—14), Креговата метафизичка театарска визија (ТГ 16—17), Медиумското одредување на односот театар-филм (ТГ 18), Пролегомена за комуналниот театар (ТГ 19).

ОСТОИЌ, Здравко: За „Шекспир во приказни" (ТГ 4).

ПАВЛОВСКИ, Б.: Дострел на едно театарско гостување („Нова Македонија"; ТГ 2).

ПАНОВСКИ, Наум: Присуство на сцената (од англиски; ТГ 3), Обид да се направи панаѓурски театар (ТГ 4).

ПАШИЌ, Феликс: На испит во зли времиња („Вечерње новости“; ТГ 12).

ПЕРВИЌ, Мухарем: Низ периодиката за театарот („Политика“; ТГ 1).

ПЕТРОВИЌ, Верослава: За „Театарскиот гласник“ („Театрон“; ТГ 7).

ПЕТРОВИЌ, Сретен: „Диво месо“ од Стефановски („Побједа“; ТГ 12).

ПЕТРОВСКИ, Методи: Социјалните елементи во драмата „Милион маченици“ од Ристо Крле (ТГ 15).

ПЛЕВНЕШ, Јордан: „Непокор“ („Студентски збор“, ТГ 2), Премиера на „Шекспир во приказни“ (Студентски збор“; ТГ 4), Посмртно писмо до еден артист (песна; ТГ 10—11), Скопски Хамлет 1977 (песна; ТГ 10—11).

ПОЛЕНАКОВИЌ, Хараламnие: Родоначалникот на македонскиот драмски збор (ТГ 7), Драмолетие на Никола Киров Мајски (ТГ 9), Еден драмски текст од 1938 пишуван на тетовски говор (ТГ 15), Драмите на Иво Војновиќ во Македонија (ТГ 18).

ПОПАДИЌ, Момчило: „Шекспир во приказни“ на Југословенскиот фестивал на детето во Шибеник („Слободна Далмација“; ТГ 4).

ПОПОВИЌ, Душан: „Диво месо“ („Сцена“, Нови Сад; ТГ 13—14).

ПУТНИК, Радомир: „Диво месо“ (Радио Белград; ТГ 12).

Р. м.: „Хамлет“ и „Црнила“ пред београдском публиком („Политика“, ТГ 2).

РАДОЊИЌ, Мирослав: Македонскиот театар на Стериното позорје (ТГ 8).

РАМАДАНИ, Хисен: По повод изложбата „Тито, театар и актери“ (ТГ 12).

РОДИЌ, Душко: За „Шекспир во приказни“ (ТГ 4).

СЕЈФУЛА, Љутфи: Ин мемориам — Мирко Стефановски (ТГ 18).

СЕЛЕНИЌ, Слободан: Низ периодиката на театарот (ТГ 1), Театар со свој лик (ТВ Скопје; ТГ 16—17).

СЛАВЕВ, Блаже: Аматерскиот театар од Титов Велес (ТГ 10—11).

СТАВРЕВ, Бранко: Простување од Драги Костовски (ТГ 13—14).

СТАМЕНКОВИЌ, Владимир: Театар со свој лик (ТВ Скопје; ТГ 16—17).

СТАНКОВСКИ, Војо: Експерименталното куклярство во Европа денес (ТГ 4), Куклярството на Далечниот Исток (ТГ 7).

СТАНКОВСКИ, Димитар: Се подготвува „Ревизор“ (ТГ 2).

СТЕФАНОВСКИ, Горан: Сценските ремарки како основа на театарот на Самјуел Бакет (ТГ 5—6), Разумен театар — Едвард Бонд (ТГ 13—14).

СТЕФАНОВСКИ, Мирко: Репертоарско созревање (ТГ 7).

СТЕФАНОВСКИ, Ристо: Уводен збор (ТГ 1), За состојбата и перспективите на театрите во СР Македонија (ТГ 3), Тези за изработка на елаборат за обновување на куклената сцена во Скопје (ТГ 5—6), Македонските актери на сцената на Српското народно позориште во Скопје (ТГ 7), Подготовките и формирањето на Македонскиот народен театар (ТГ 8), Дали ви е познато (од ТГ 7 до ТГ 19), Првата театарска школа на македонски јазик во Скопје (ТГ 9), Античкиот театар на нашата почва (ТГ 10—11), Театарската уметност во византискиот и старословенскиот период (ТГ 13—14), Простување со Драги Костовски (ТГ 13—14), Театарскиот живот за време на турското владеење (ТГ 15), 35 години на Драмскиот театар (ТГ 16—17), Јордан Хаџи Константинов-Џинот и училишниот театар (ТГ 16—17), 200 „Болви“ (ТГ 18), Театарот во манастирите (ТГ 18), Гостувањата на софискиот и белградскиот театар во Македонија (ТГ 18), Културно-забавниот живот во единиците на НОВ и ПОМ (ТГ 19), Професионални театарски дружини на македонски јазик (ТГ 19).

СТОЈАНОВИЌ, Мирољуб: Завиден неизведуван драмски опус (15 години од смртта на Стале Попов; ТГ 13—14).

Т. ј.: „Шекспир во приказни“ („Вечерње новости“; ТГ 4).

Т. љ.: Аматерски театар од Титов Велес (ТГ 10—11).

ТАДИЌ, Љуба: За артистичката уметност (ТГ 15).

ТАНЕВСКИ, Стефан: Љубиша Георгиевски и „Хамлет“ (ТГ 10—11).

ТОДОРОВСКИ ,Гане: Во театарското школо првите чекори на сцената („Млад борец“; ТГ 9), Подалеку од занесот, поблизу до болот (ТГ 13—14), Заедничка песна (ТГ 16—17).

ТОЗИЈА, Љупчо: Еден прелет над театарските гнезда на Оф-оф Бродвеј (ТГ 5—6).

ТОЧКО, Иван: Театарот воопште и нашиот народен театар („Нова Македонија“; ТГ 8).

ТРАЈКОВСКА, Катица: Јержи Гротовски — претстава процес (од француски; ТГ 9).

ЌЕЛАК, Ева: Полскиот печат за Драмскиот театар („Трибуна луду“; ТГ 3).

ЌИРИЛОВ, Јован: Возбудлива претстава (Политика“, ТГ 12).

УНКОВСКИ, Слободан: За поголемо раздвижување на продукцијата на Драмскиот театар (ТГ 3).

ФИНЦИ, Ели: за Драмскиот театар (ТГ 4).

ФОРЕТИЌ, Далибор: Театар модерног сензибилитета (Вјесник“, ТГ 2), „Шекспир во приказни“ („Вјесник“; ТГ 4), Заслужен триумф („Вјесник“, ТГ 12), Театар со свој лик (ТВ Скопје; ТГ 16—17).

ФРАНИЌ, Северин: „Ослободување на Скопје“ (ТГ 7).

ФРНДИЌ, Наско: Нестабилно тло под Хамлетовим нога (,Око“; ТГ 2), „Бркотница“ („Борба“; ТГ 18).

ХАЏИ ВАСИЛЕВ, Киро: „Платон Кречет“ во првиот македонски народен театар (Нова Македонија“; ТГ 8).

ХАЏИЌ, Фадил: Театар, репертоар, публика . . . (ТГ 13—14).

ХРИСТИЌ, Јован: „Диво месо“ („Књижевност“; ТГ 13—14).

ЦВЕТАНОВСКИ, Владо: Режија-сон (од српско-хрватски; ТГ 18).

ЧАШУЛЕ, Коле: Театарската школа-избор на нови глумачки кадрови („Нова Македонија“; ТГ 9).

Ц. а.: Конференцијата на НОВ во скопскиот театар („Нова Македонија“; ТГ 8), Свечено преставление во народниот театар („Нова Македонија“; ТГ 8).

ШЕДЛБАУЕР, Звоне: Театар со свој лик (ТВ Скопје; ТГ 16—17).

ШЕРИФИ, Мухамет: Ин мемориам — Мирко Стефановски (ТГ 18).

ШИРИЛОВ, Ташко: Молиер кај Ароманите (од француски; ТГ 161—17).

Републички преглед на премиери

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Виктор Хаим:

„АЈКУЛА“

Режисер: Ѓорѓи Стојановски

Адаптација: Ѓорѓи Стојановски

Сценограф и костимограф:
Живоин Трајановиќ

Музички соработник: Ристо Аврамовски

Превод: Ѓорѓи Стојановски

л и ц а:

Лудовик	Благоја Чоревски
Маријан	Мајда Тушар
Артур	Гоце Тодоровски
Ајкулата	Мите Грозданов
Матурен	Благоја Чоревски

Премиера: 28 јануари 1982 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ, АЛБАНСКА ДРАМА — СКОПЈЕ

Павле Павличиќ:

„НАЈТЕЖОК ИСПИТ“

Режисер: Кемал Лила

Сценограф и костимограф: Исмаил Рама

Музички илустратор: Андреј Бељан

Превод: Џевад Лимани

Лектор: Хамза Река

л и ц а:

Курир Миќа	Селман Јусуфи
Големиот Миќа	Бецет Питарка
Баба Смиљана	Антоанета Ковачевиќ
Партизан Мујо	Зијадин Муртеза
	Нази Шабан
Командантот	Џевад Лимани
Комесарот	Мејди Алидеми
I усташ	Исмаил Рама
II усташ	Камил Вајнер
Германски офицер	Фазли Шакири
Партизанка	Асие Жута

Премиера: 17 април 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР
„ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Емил Брагуински — Елдар Риазанов:

„ДА ЖИВЕЕ АМАМОТ“
— љубовна комедија —

Режисер: Коле Ангеловски

Сценограф: Васил Костов

Музички илустратор: Благоја Пепељугоски

Превод: Коле Ангеловски

л и ц а:

Лукачин	Трајче Иваноски
Наѓа	Лилјана Ракициева
Хиполит	Благоја Спиркоски
Марина Димитриевна мајка на Лукачин	Правда Илиќ
Олга, мајка на Наѓа	Лидија Иваноска
Валентина	Лилјана Петровска
Татјана	Иванка Ѓорѓиевска
Александар	Најдо Тодески
Мишел	Петар Димески
Павле	Димитар Вандески
Галја	Виолета Лазароска
Водител	Евица Глишиќ

Премиера: 12 јуни 1982 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ,
ТУРСКА ДРАМА — СКОПЈЕ

Ристо Давчевски:

„ОПАЧКО“

Режисер: Драган Вељановски

Сценограф: Камил Вајнер

Костимограф: Даниела Вајнер

Музички илустратор: Миодраг Врачковски

Превод: Авни Енгулу

л и ц а:

Опачко	Ријат Тахир
Чешало	Шефкет Хасан
Мудринка	Мукерем Билал
Даринка	Бедија Беговска
Банан	Нади Шабан
Мативетер	Фехми Груби
Врти	Енвер Беџет
Капа	Ирфан Бељур
Докторски	Зекирија Хоџалар
Чудовиште	Абдурахман Рахман

Премиера: 23 мај 1982 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

ТУРСКА и АЛБАНСКА ДРАМА

Драгољуб Димовски:

„И БОРЕЦ И ПОБЕДНИК“

Режисер: Ацо Алексов

Сценограф: Панче Минов

Костимограф: Исмаил Рама

Музика: Димитар Масевски

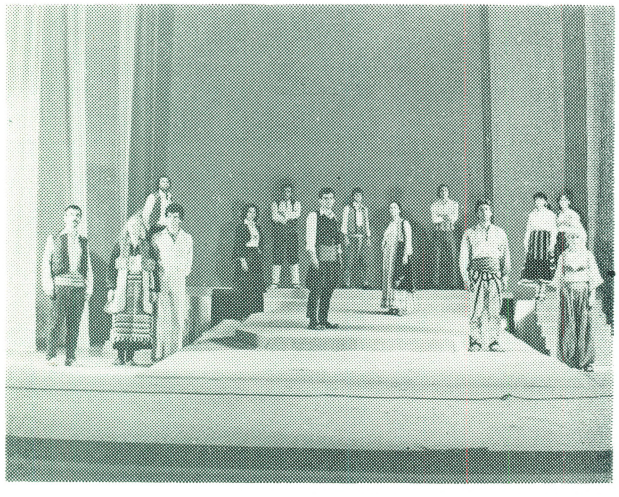
Превод на албански: Ресул Шабан

Превод на турски: Авни Енгулу

у ч е с т в у в а а т:

Сузан МАКСУТ, Бедија БЕГОВСКА, Силвана БАЈЧИНОВЦИ, Мустафа ЈАШАР, Сефедин НУРЕДИНИ, Бецет ПИТАРКА, Мукерем БИЛАЛ, Вехби КЕРИМИ, Ирфан БЕЉУР, Ајете РЕЏЕПИ, Нази ШАБАН, Асие ЖУТА, Зекирија ХОЏАЛАР, Фазли ШАКИРИ

Премиера: 28 јуни 1982 година.



НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Миодраг Зупанц:

„БЕЛ ТРЕНДАФИЛ ЗА ЖОЛТИТЕ КОНАЦИ“

Режисер: Ацо Алексов

Сценограф: Чедо Христов

Костимограф: Блачо Кировски

л и ц а:

С. Гогов, К. Србинова, З. Ѓорѓиева, Љ. Пиперевска, К. Здравески, Ѓ. Шаламанов, А. Думов, Р. Костов, Т. Ристеска, Т. Ментинов, П. Босиљанов, Б. Димитров, К. Ѓорѓиев, В. Коцевска, В. Крстевски и Д. Костов.

Премиера: меѓу март и јуни 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Саша Божовиќ:

„ЗА ТЕБЕ, МОЈА ДОЛОРЕС“

— монодрама —

Режисер: Димче Станковски

л и ц е: Зора Ѓорѓиева

Премиера: меѓу март и јуни 1982 година.

МИТИНГ ВО С. ФОЈНИЦА ВО СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА (ОД ЛЕВО): ЕПАМИНОДА ПОП АНДОНОВ, АЦО ПЕТРОВСКИ, БОГОЈА ФОТЕВ, СТРАХИЛ ГИГОВ(?), ЕМАНУЕЛ ЧУЧКОВ, КИРО ПЕТРУШЕВ, МЕТОДИЈА АНДОНОВ-ЧЕНТО, ПАНКО БРАШНАРОВ, ДВАЈЦА ПРЕТСТАВНИЦИ НА НАРОДОТ, АЦО ШОПОВ И ЛАЗО МОЈСОВ.

ПОАЃАЊЕ НА МИТИНГ: (ВО ПРВИОТ ЏИП ОД ЛЕВО) ПЕРО КОРОБАР, РОДНА ПЕТРОВА (ГОРЕ), МАРИКА РИЗОВА ДЕНЕС МОКРОВА (ДОЛУ), ЦЕНКА КРСТЕВСКА И КАТАРИНА НАКОВА; (ВО ЏИПОТ ДЕСНО) ЛАЗО МОЈСОВ, КИРО ХАЏИ ВАСИЛЕВ И ИЛИЈА МИЛЧИН; (ДО ЏИПОТ) ТЕХНИЧКИОТ ШЕФ НА БУГАРСКИОТ ТЕАТАР ВО БИТОЛА.